

مَجَلَّةُ فَصَلِيَّةٌ تُعْنِي بِالثَّقَافَةِ وَالْفُنُونِ وَالْأَدَابِ



٥

تَصَدَّرُ عَنْ دَارِ الرِّقَّةِ لِلْإِبْدَاعِ وَالنَّشْرِ فِي كِبَالِ

## في العدد

• مستويات تحليل الخطاب السردي سيميائياً (البنية السطحية)

• أنسي الحاج وأبجدية الهاء

• تحولات حدثية السرد في المتخيل التراثي

• ترجمات أدب نجيب محفوظ وأسئلة الراهن

• ليون الأفريقي سيرة الهوية المزدوجة

• النظرة الجديدة في الحجاج البلاغي

• الرواية وإعادة تحييك التاريخ

• تشظيات الرؤية الأنثوية في تقويض السلطة البطيركية

• المفاهيم الجديدة في الكتابة الرقمية

• البير كاموبين العبثية وتجليات الكتابة

• الرؤية النسوية في السينما الأيرانية







**افتتاح سدة الهندية في كربلاء  
خلال العهد العثماني**

# الرقيم

## مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والآداب تصدر عن دار الرقيم في كربلاء

رئيس التحرير  
عباس خلف علي

رئيس مجلس الإدارة  
أ.د. عبود جودي الحلي

الهيئة الاستشارية

أ.د. محمد عبد الحسين الخطيب

أ.د. صادق عبد المطلب الموسوي

أ.د. عادل نذير

أ.م.د. عدنان طعمة

أ.م.د. باقر جواد الزجاني

المتابعة الفنية

محمد علي النصراوي

المصحح اللغوي

يحيى سوادي الطويل

هيئة التحرير

أ.د. محمد ابو خضير

م.م. باقر جاسم محمد

لوحة الغلاف والرسوم الداخلية

محمد جاسم

التصميم والخراج الفني  
فؤاد العرداوي



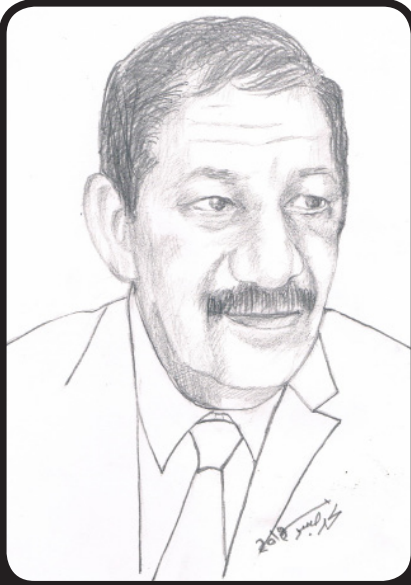
العدد الخامس ربيع ٢٠١٤



## الاحتويات

ص ٥	كلمة العدد
	<b>الدراسات النقدية والفكرية</b>
٦ ص	مستويات تحليل الخطاب السردى
١٧ ص	أنسى الحاج وابجدية الهاء
٢٣ ص	تحولات حداثة السرد فى المتخيل التراثى
٢٩ ص	مفهوم الأدب الرقمى
٣٤ ص	شعرية الفضاء الزمنى فى العين الزجاجية
	<b>دراسات فى النقد الثقافى</b>
٤٠ ص	ليون الأفريقى سيرة الهوية المزدوجة
٤٦ ص	البير كامى بين العيشية وتجليات الكتابة
٥٤ ص	تشظيات الرؤية الانثوية فى تقويض السلطة البطريكية
٥٩ ص	طبيعة العلاقة بين النقد الادبى والنقد الثقافى
	<b>كتاب العدد</b>
٦٢ ص	كتاب هواجس فكرية
	<b>مفهوم الوثيقة فى النص</b>
٦٤ ص	الرواية وأعادة تحبيك التاريخ
٧٧ ص	قراءة نقدية للمنهج التاريخى فى الأدب
	<b>الترجمة</b>
٨٥ ص	ترجمات أدب نجيب محفوظ
	<b>متابعات</b>
٩١ ص	نظريات الحجاج
١٠٠ ص	نظرية الرواية لدى جورج لوكاش
	<b>حوار العدد</b>
١٠٩ ص	تداول اللغة العربية يتسم بالكثير من التراجعات الخطيرة أ. فاطمة نصير
	<b>نصوص</b>
١١٥ ص	انه البرد
١١٧ ص	صهوة النهر
١١٨ ص	لترتوي أيتها الأرض
١٢١ ص	جواب المقبرة
	<b>رؤى</b>
١٢٣ ص	الأبحار فى زرقة على نوير
١٢٧ ص	ناظم مزهر فى بسمائل
	<b>تجارب</b>
١٣٠ ص	بقاء للسرد
	<b>المحور الفنى</b>
١٣٥ ص	الرؤية النسوية فى السينما الايرانية
١٤١ ص	المرأة العربية فى الدراما التلفزيونية
	<b>رسائل جامعية</b>





## الافتتاحية

### ثقافة المطبوع

### كلمة العدد

#### رئيس التحرير

في شأن – ثقافة المطبوع – لدينا وقفان نريد أن نبين من خلالهما وجهة نظرنا حول ما نسمعه هنا أو هناك أو ما يردنا أحيانا عبر البريد ، لنقول وببديهية بسيطة أن ثقافة أي مطبوع تمثل في تكوينها وسيرورتها خارطة فكرية تحمل بين دفتيها أو ثناياها مسالك وطرق وعلامات تشترك في وضعها مؤهلات ثلاث وهي الصانع والكتاب والتلقي وحين نصل إلى هذه الحقيقة...الحقيقة التي تتمثل فيها طبيعة الخطاب تغدو لنا الصورة جلية وواضحة بحيث تميز من خلالها صورة وشكل المطبوع ومدى أهمية تفاعله واندماجه مقارنة مع واقع المراهنات الثقافية وتحدياتها التي تغلي بالتأسيس والانزياح والتوليد والتجاوز وتثوير القار والساكن والثابت كل ذلك يعني تراكم خبرة في ميدان المعرفة..كيف نستثمرها..؟ كيف نطوعها..؟ وكيف نفهمها..؟ هي باختصار أسئلة لا تمحو عن الذهن أحيانا صورة تقليدية شكلت ملامح تعسفية سابقة غير قابلة لترويضها مع المستجدات..أسئلة تحتاج منا التأمل وإعادة صياغة نظرنا إلى الأشياء .

الوقف الأولى :

يسأل البعض متى ستكون مجلة الرقيم – محكمة – وهل هي الآن تستعد لذلك..؟ والبعض الآخر يستفسر منا قبل نشر المادة عن ذلك الأمر (أي أن كانت محكمة أم لا ) هذا ما يدفعنا في الحقيقة إلى التأكيد وبكل ثقة وتواضع أن مجلة الرقيم لا تهتم بهذا الجانب بوصفه شيئا ضروريا أو مهما في هذه المرحلة..وليس في نيتها أن تضع في حساباتها أولويات من هذا القبيل ..الرقيم تسعى بجد أن تستمد شرعيتها من خلال خارطة كتابها المساهمين معها في كل مكان..والى بلورة روح الخطاب المعرفي في قيمته وثره ومدى انعكاس ذلك على ارتقاء ذائقتنا في تجسيد الرؤى والمعاليم المختلفة والمنوعة التي تساعدنا على فهم الواقع ..

هذا الهدف قبل غيره غايتنا ووسيلتنا لأنه باعتقادنا يمنحنا حركة وحرية واسعة في تجسيد مستحققات الخطاب الراهن إزاء المتغيرات المستحدثة التي طرأت على واقعنا الثقافي العربي والعراقي بشكل خاص .. هذا الخطاب الذي يعزز بشكل أو بآخر حالة الوثوق بنباهة المتلقي في مواجهة ما يقرأ .

الوقف الثانية :

أن هيئة تحرير الرقيم تدرك منذ البدا ..أي حين رسمت ملامح وتشكيل العدد الأول وهي تضع نصب عينيها كيفية المحافظة على هذا المطبوع وتوقيات الإصدار ..لأنها تعي المهمة تبدأ من حيث ينتهي أي عدد وليس العكس ، ولهذا يبدأ التحرير بالأعداد والتجهيز بشكل مبكر وتداول الموضوعات والمقترحات وكان العدد القادم على الأبواب ..هذه الحقيقة وفرت علينا أيضا في أن نقطع شوطا مهما لإنضاج فكرة العدد الخاص بالسرد الروائي وتشكيل المحاور والإعلان عنها عبر وسائل الانترنت والصحف ..وإن كانت هذه المبادرة بحد ذاتها تعدها هيئة التحرير مغامرة في مدى قدرتها على الخوض في تلبية شروط تحقيق متطلبات الأستكتاب أو الأبلغ من دون أن نتمتع بميزة مكافأة الكاتب سوى إيصال المطبوع إليه بريديا (وللعلم لم تكن لدينا دوائر بريدية تتعامل مع الطرود كالسابق واطنة الكلفة بل تحولت إلى شركات باهظة الكلفة ) ومع ذلك نحرص أن نفي من جانبنا بهذا الحق لهذه النخبة المميزة بأسماها وجهودها الفكرية والثقافية والأبداعية وهي تستجيب لحاجة المتلقي الذي يطمح خطاب الرقيم ان يكون جزءا من هذا الممكن في عالم ثقافة المطبوع .

فهل يستطيع أن يحقق ذلك ؟!

## مستويات تحليل الخطاب السردى من منظور السرديات السيميائية (مستوى البنية السطحية أنموذجا)



أ. سحنين علي-  
جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي- الجزائر

### ملخص البحث

لقد أصبح إعمال النظريات النقدية الغربية الحديثة في الوسط النقدي العربي المعاصر ضرورة حتمية وملحة أملت لها ظروف معينة وحساسيات جديدة حتمت على النقد أن يغير منطلقاته القديمة ويتجاوز تلك النظرة السلفية الماضوية في قراءة الأعمال الأدبية وتحليلها. ولقد أثبتت الدراسات جدارة هذه النظريات النقدية وتفوقها في استنطاق النصوص الأدبية والكشف عن خباياها ومكوناتها وإضاءة الكثير من جوانبها الغامضة. وفي هذا الإطار تحاول هذه الدراسة أن تسلط الضوء على اتجاه أثبت نجاعته التحليلية في مقاربة الخطابات والنصوص السردية، لاسيما ما يتعلق بالجانب الإجرائي التطبيقي، ويتعلق الأمر ههنا باتجاه السيميائية السردية الذي رسمه غريماس وأتباعه، والذي حظي باهتمام كبير من قبل الباحثين والدارسين في الخطاب النقدي المعاصر





بورخس وكالفينو

سواء كانت منظومة شفوية أو كتابية، وبوساطة الصورة، ثابتة، أو متحركة، وبالحركة (Le geste)، وبوساطة الامتزاز والخليط المنظم لكل هذه المواد، فهو حاضر في الأسطورة والخرافة (Légende)، وفي الحكاية على لسان الحيوانات والأمثلة، والقصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة، والدراما، والملهاة، والإيماء، واللوحة المرسومة، وفي النقش على الزجاج، والسينما، والخبر الصحفي، وفي المحادثة... فضلا عن ذلك، فالسرد بشكله اللانهائي تقريبا حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات. ١. لذلك فإن ما يسعى التحليل السردى للخطاب إلى اكتشافه واستنطاقه هو الخصائص السردية للخطاب الأدبي وغير الأدبي، أو ما تطلق عليه «مايك بال» Meik Bal «سردية النصوص السردية» ٢. يعرف «غريماس» السردية بقوله: «هي تلك الخاصية التي تخص نوعا ما من الخطابات، ومن خلالها يمكن التمييز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية» ٣.

ويعرفها أيضا، بأنها مجموعة من التحويلات، تحقق اتصال الفاعل بموضوع القيمة، وتشارك في هذه العملية برامج وصور وتجسيدات لا حصر لها، تهدف إلى تقديم تحليل إيجابي للخاصية السردية ولنظرية السرد التي تسعى إلى الاهتمام بالشكل السيميائي للمحتوى ٤.

وتعرفها جماعة الأنترفيرن\* على أنها: «ظاهرة لتتابع الحالات والتحويلات المنتظمة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى» ٥.

لقد تعددت طرائق تحليل السرد الأدبي\* في الدرس النقدي المعاصر وذهب النقاد والدارسون فيها طرائق قدا، وذلك بتعدد المناهج النقدية والاتجاهات السردية (النظريات السردية) التي استشرفت لسبر أغوار ومكونات الخطابات

، بحيث سنسعى إلى مقارنة المفاهيم النظرية وتفحص الإجراءات التحليلية والتطبيقية لهذا الاتجاه، وبالتالي الوقوف على مستويات التحليل لديه. وكل ذلك سيتم من خلال التركيز على المستوى الأول وهو: مستوى البنية السطحية، مرجئين الحديث عن المستوى الثاني في التحليل، وهو مستوى البنية العميقة إلى دراسة أخرى.

مقدمة:

شهد تحليل الخطاب السردى في الدراسات النقدية المعاصرة- تطورا ملحوظا ومكانة متميزة، إن على مستوى التنظير أو التطبيق، إذ تحددت معالمه أكثر وبصورة واضحة في مدارس واتجاهات متنوعة، تعنى جميعها بالسرد Naration، باعتباره موضوعا ومجالها الخاص الذي تستمد منه فعاليتها وحيويتها، ويمكن الإشارة-في هذا المجال- إلى جهود وأبحاث الشكلايين الروس النظرية، ودعوتهم إلى ضرورة ميلاد علم جديد يعنى بأدبية الأدب (البوطيقا)، وكذا تمييزهم بين القصة القصيرة والرواية (بوريس إخنباوم)، وتناولهم للمتن والمبنى الحكائيين (توماشفسكي)، وبحثهم أخيرا عن خطاطة سردية للحكاية الشعبية الروسية (فلاديمير بروب V.Propp).

وبعد هذا الأخير (فلاديمير بروب) الباحث الذي تطورت على يديه الدراسات السردية الحديثة، حيث شكلت تحليلاته للحكاية الخرافية رافدا مهما، ومصدر الإشعاع الفكري في السرديات المعاصرة لدى معظم الباحثين والدارسين خصوصا الذين أطلق عليهم ذرية بروب: أ.ج. غريماس A.G.Greimas، وكلود بريمون Brémone، وجيرار جينيت Claude، وجيرار جينيت Gérard Genete، ورولان بارت Roland Barthes، وجوزيف كورتيس J. Courtes، و«تودوروف» Todorov، و«مايك بال» Meik Bal... وغيرهم من الباحثين والدارسين المهتمين بتحليل الخطاب السردى، حيث راحوا يناقشون نموذج الوظائفي، وينظرون في إمكاناته النظرية والتحليلية، ويوسعونه ليشمل جميع مكونات الخطاب السردى.

وقد تركزت تحليلاتهم أساسا على محاولة استنباط القواعد الداخلية للخطاب السردى ووصف مكوناته وتراكيبه وأساليبه ودلالاته، وكل ذلك من أجل الإحاطة بأسرار ومكونات الظاهرة السردية المبنوثة عبر النصوص والخطابات المتنوعة على حد تعبير «رولان بارت» الذي يرى بأنه «يمكن تأدية السرد بوساطة اللغة

على ثلاث مقولات عاملية رئيسية، أو ثلاثة اختبارات تصنف وفقها الوظائف، ويمرّ من خلالها البطل لأداء أفعاله ووظائفه وهي:

- الاختبار التأهيلي (الترشيحي) (Epreuve qualifiante).
- الاختبار الرئيسي (الحاسم) (Epreuve principale).
- الاختبار التمجيدى (المجدد) (Epreuve glorifiante).

تشكل هذه الاختبارات تتابعا على المستوى التركيبي (النظمي)، بينما ينتج عنها، إذا ما تم إسقاطها على المستوى الاستبدالي، جملة من التحويلات

والعمليات القائمة بين علاقات الشخص في العمل الحكائي.<sup>٧</sup>

وإذا كان التّصوّر البروبي للحكاية مؤسسا على سبعة دوائر (Sphères) أو شخص، من كائنات إنسانية وحيوانية ومواضيع ومفاهيم تتحدّد في:

١- دائرة المعتدي (Agresseur): وتتجسد في الإساءة والصراع والمطاردة.

٢- دائرة الواهب (المانح أو المزود) (Donateur): وتضم وضع الأداة السحرية على ذمة البطل.

٣- دائرة المساعد (الأداة أو الوسيلة) (L'auxiliaire): وتشمل انتقال البطل وإصلاح الإساءة أو الافتقار والنجدة والاضطلاع بالمهام الشاقة وتغيير هيئة البطل.

٤- دائرة الأميرة أو الشخص الذي يبحث عنه (النقص أو الافتقار): ويتم فيها طلب القيام بمهام شاقة، والتعرف على البطل الحقيقي، واكتشاف البطل المزيف، ومعاينة المعتدي، والزواج.

٥- دائرة المرسل: وتتضمن إرسال البطل لمواجهة إحدى المهمات الشاقة.

٦- دائرة البطل: وتضم الرحيل والاستجابة لمطالب الواهب والزواج.

٧- دائرة البطل المزيف (الغادر): ويتجسم فيها الرحيل والاستجابة لمطالب الواهب وكذلك الادعاءات الكاذبة.

٨- دائرة «غريماس» ابتكر تصوّرا توفيقيا، يرتكز على



جان كلود كردان

السردية وفك شفراتها. ولعل المتنبع للمنجز النقدي المعاصر، أو السرديات المعاصرة تحديدا يقف على اتجاهين سرديين بارزين، لكل منهما طريقة خاصة في التحليل تختلف عن الاتجاه الآخر، «أحدهما موضوعاتي بالمعنى الواسع (هو تحليل القصة أو المضامين السردية)، والآخر شكلي بل تنميطي (هو تحليل الحكاية بصفتها نمط «تمثيل» للقصص)»<sup>٦</sup>

بناء على ذلك تحاول هذه الدراسة أن تسلط الضوء على الاتجاه الأول (السيمائية السردية) الذي رسمه غريماس وأتباعه، والذي حظي باهتمام

كبير من قبل الباحثين والدارسين في الخطاب النقدي المعاصر، بحيث سنسعى إلى مقارنة المفاهيم التنظيرية وتفحص الإجراءات التحليلية والتطبيقية لهذا الاتجاه، وبالتالي الوقوف على مستويات التحليل لديه وكل ذلك سيتم من خلال التركيز على المستوى الأول كما حدّده «غريماس» وهو:

#### مستوى البنية السطحية.

- مستوى البنية السطحية في السرديات السيمائية: إن تحليل الخطاب السردية في هذا المستوى (مستوى البنية السطحية) يتوقف على رصد بعض المفاهيم المرتبطة بما يسمى: المكوّن السردية: (La composante narrative) الذي يتم فيه مراعاة التسلسل السردية الخاص بالحالات والتحويلات، والتي تأخذ مساراً خطياً، أي مراعاة التغيرات التي تطرأ على نظام الفواعل داخل النص السردية. فالبحت في النصوص السردية على مستوى المكوّن السردية، هو بحث يهدف إلى تحليل الأشكال السردية وتشرّيح بنياتها السطحية الخاضعة لمبدأ التجاور في التركيب، أي مراعاة التغيرات والتحويلات التي تطرأ على الشخص أثناء أدائهم للأدوار والأفعال. وسنحاول فيما يلي أن نرصد هذه المفاهيم المتعلقة بالمكوّن السردية:

#### ١- النموذج العاملي: (Le modèle actantiel)

لقد استطاع «غريماس» انطلاقاً من نموذج «بروب» و«سوريو» و«تنوير» بناء نموذج عاملي مركز، ينهض





فلاديمير بروب

العالمى -في العمل السردى-؛ بحيث يمكن أن تكون : « الفواعل – أبطالا أو موضوعات للقيمة، مرسلين أو مرسلين إليهم، معارضين معتدين أو مساعدين بقوى نافعة»<sup>١١</sup>. كما تخضع هذه العلاقات (النموذج العالمى) لنظام التقابلات، الذي ينتج عنه ثلاث ثنائيات من العوامل وهي: ( المرسل / المرسل إليه ، الفاعل / الموضوع، المساعد / المعارض ) .

١- الفاعل والموضوع: (Sujet et objet): تعدّ هذه الثنائية (الفاعل/الموضوع) محورا أساسيا وعنصرا حيويا فاعلا، داخل النموذج العالمى، لأنها تشكل مصدرا للفعل ونهاية له، وتعدّ نقطة الانطلاق الأولى للحصول على موضوع القيمة المرغوب فيه ، من طرف الفاعل.

٢- المرسل والمرسل إليه: (Destinateur et Destinataire): على عكس علاقة المساواة والاستقلالية والتبادل، التي تميز ثنائية الفاعل والموضوع، تتحدّد ثنائية المرسل والمرسل إليه -داخل النموذج العالمى- بسيادة المرسل وسلطته على المرسل إليه، وإصداره للأحكام والأوامر ومطالبته إياه (المرسل إليه)، بإنجازها وترغيبه في أدائها؛ «إذ يقوم [المرسل] في وضع أولي بعمل المحرك (D. Manipulateur). وفي وضع نهائي بعمل المقوم (D. Judicateur)»، تكمن وظيفته في منظومة من القيم (Système axiologique) بالحكم على الأفعال سلبا أو إيجابا، وتبليغها إلى المرسل إليه -الفاعل (Destinataire – sujet)، ليقوم بتنفيذ ما أملي عليه- وجوب الفعل- ممّا يفسّر عنصر التبعية غير المعكوسة (irréversible Subordination)، يحتل فيها المرسل المركز الفوقى، ليتّأس المرسل إليه

المزاوجة بين هذه الشخصيات والمفاهيم وقد نتج عن ذلك ما يلي :

-التأليف بين الأداة والمانح يؤدّي إلى الحصول على عامل المساعد ( Adjuvant ).

-المعتدي والغادر يحققان عامل المعارض ( Opposant -بينما يتجسّد البطل في دور الفاعل ( Sujet )، الذي يتولّى مهمة البحث عن الشخص المطلوب-كأن يكون الأميرة مثلا- وهي العامل موضوع القيمة (Objet de valeur ) المرغوب فيه، أمّا والد الأميرة، فيأخذ صفة العامل المرسل (Destinateur) ويقابله المفوض في صفة المرسل إليه (Destinataire).

بناء على هذا يتمّ استنباط ثلاثة أنواع من العلاقات وهي:  
-علاقة الرّغبة (محور الرّغبة): تتمحور حول موضوع القيمة الذي يسعى الفاعل إلى امتلاكه، أي الرّبط بين الفاعل والموضوع.

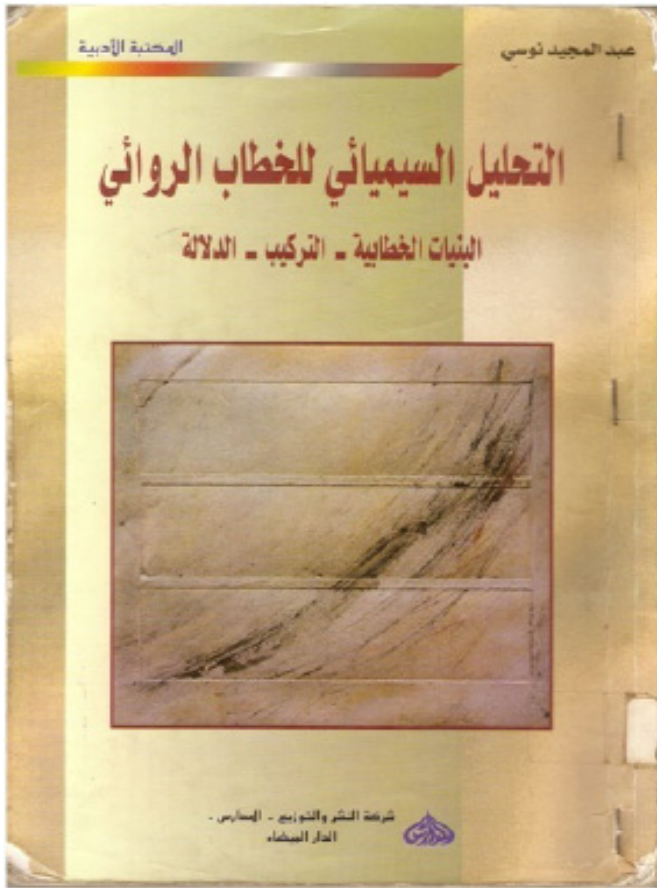
-علاقة التّواصل: (محور الإبلّغ): يتمّ بين المرسل والمرسل إليه مع تتبّع خطّوات الفاعل المكلف بالحصول على موضوع القيمة.

-علاقة الصّراع (محور الصّراع): تجسّد هذه العلاقة مجموعة العراقل والحواجز والمساعدات التي يتلقاها البطل (الفاعل) أثناء أدائه لموضوع القيمة، حيث نجد العامل المساعد مساندا، للفاعل في أداء مهمّته ومواصلة عمله، بينما يأتي العامل المعارض ساعيا إلى توريط الفاعل في مازق تزيد من حدّة الصّراع وتؤزّم الأوضاع.

يعدّ النموذج العالمى نسقا إجرائيا ثابتا وقارا، يخضع لمجموعة من الشروط والضوابط، تتحكّم فيها طبيعة العلاقة القائمة بين العوامل والوظائف المسندة إليها داخل العمل السردى، ذلك لأنّ؛ معرفة الانتظامات الداخلية للحكاية أو القصة، يؤكّد على وجود نموذج عالمى محدّد، تكمن أهمّيته و«بساطته في أنّه كله متمحور حول موضوع الرّغبة، الذي يسعى الفاعل لأجله والذي يتحدّد في موقع للتّواصل بين المرسل والمرسل إليه، ويرغبة الفاعل من جهته الموجهة وفق إسقاطات المساعد والمعارض»<sup>٩</sup>.

يتّضح هذا من خلال الرّسم العالمى ل- أ. ج. غريماس - الآتي :١٠

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه  
المساعد ← الفاعل ← المعارض  
تختلف العلاقات القائمة بين العوامل - المكوّنة للنموذج



ويخضعه له، حيث يوكّله بمهمة الحفاظ على تلك القيم وضمان استمرارها» ١٢. وبذلك تتضح العلاقة والعقد الذي يربط المرسل بالمرسل إليه، على أنها إصدار حكم من جانب، وتنفيذه من جانب آخر.

### ٣- المساعد والمعارض: (Adjuvant et Opposant):

تتحدّد هاتان الودعتان العامليتان في إطار العلاقة الرابطة بين الفاعل والموضوع، فيقوم المساعد بتقديم العون ويد المساعدة للفاعل بغية الوصول إلى تحقيق مشروعه العملي وإنجازه، بينما يقوم المعارض بإعاقة البرنامج السردى للفاعل والوقوف كحائل يمنعه من الاتصال بموضوع القيمة والرغبة المراد تحقيقه.

### ٢- التحليل السردى بين الحالات والتحويلات:

إذا كان التحديد السابق للوحدات المكوّنة للنموذج العاملي قائما، على وحدات مستقرّة، متعلّقة وثابتة، فإنّ التحليل السردى يبنى أساسا، على التحوّل والانتقال من طور إلى طور ومن حال إلى حال، بمعنى التمييز بين نوعين من الوحدات - بين الحالات والتحويلات - للدلالة في المستوى الأوّل ( ملفوظات الحالة ) على الكينونة والملكية، وفي المستوى الثانى (ملفوظات الفعل ) على الفعل المنجز، فالتحوّل (التحوّل) هنا، يقصد به الانتقال من وضعية إلى وضعية، ومن حالة إلى حالة، بواسطة فعل تحويلي ( Fait transformateur ) أو (ملفوظ الفعل) (Enoncé de faire)، يتمّ إنجازه وتحقيقه من طرف فاعل الفعل (Sujet de faire)، أو الفاعل الإجرائي (Sujet opérateur) ويمكن أن نمثّل لهذه العملية، بالمعادلة السردية الآتية :

(ف) تحوّل [ فعل تحوّل (ملفوظ الفعل ) ]

ف١ ← م١  
(الذات الفاعلة والمنجزة (ملفوظ الحالة الذي للتحوّل) يمارس عليه التحوّل)  
تمثّل ملفوظات الحالات وضعية للعناصر في علاقتها بعضها ببعض، ضمن مسار سرديّ يبدأ من وضعية أولية، ثمّ ينتقل إلى وضعية نهائية مبنية على التابع والخلاف، مشكلة نوعا من الاتصال المعزّز بالوصل القائم بين الفاعل من جهة والموضوع من جهة أخرى، ليتمّ بذلك الحصول على ملفوظ حالة متّصل (Enoncé d'état)

(conjonctif) ويرمز له ب: ف٨ م، ويعني الفاعل (ف) في علاقة اتّصال (٨) بموضوع القيمة (م). ويمكن أن يقبلا الفصل بينهما فينتج عن ذلك ملفوظ حالة منفصل (Enoncé d'état disjonctif) ويرمز له ب: (ف) ٧ م، ويعني : الفاعل (ف) في علاقة انفصال (٧) بموضوع القيمة (م).

أما التحويلات، فتؤدّي هي الأخرى إلى تغيير الأوضاع ومجرى الأحداث في النصوص السردية، وفق ملفوظ الفعل (Enoncé de faire) المنجز لعملية تحويل الحالات، الذي ينقسم إلى نوعين اثنين هما:

#### ١- تحويل متّصل:

(Transformation conjonctive)، وينتقل فيه الفاعل من حالة انفصال إلى حالة اتّصال بموضوع القيمة، ويمثّل له بالصيغة الشكلية الآتية :

(ف٨ م) ← (ف٧ م)  
فاعل منفصل عن الموضوع      فاعل متّصل بالموضوع  
٢- تحويل منفصل:

(Transformation disjonctive): وينتقل فيه



الفاعل من حالة اتصال إلى حالة انفصال عن موضوع القيمة، ويمثل له بالمعادلة الشكلية الآتية :

(ف<sup>٨</sup> م) ← (ف<sup>٧</sup> م)

فاعل متّصل بالموضوع فاعل منفصل عن الموضوع  
لقد توّصل «غريماس»، انطلاقاً من علاقة الفاعلين بالموضوعات وترابط الحالات والتحويلات، إلى تحديد مجموعة من الوحدات السردية، تشتمل على عدد كبير من التحويلات المتسلسلة والمنظمة على مستوى البنية السردية، أطلق عليها اسم البرامج السردية، مما يتوجب علينا - عندئذ وأثناء التحليل السردى- أن نقوم بالبحث في نظام هذه البرامج السردية ومراعاة تسلسلها المنطقي.

٣- البرنامج السردى: (Le programme narratif):  
لقد استنبط «غريماس» مفهوم البرنامج السردى، انطلاقاً من التحويلات الناتجة عن التغيير الذي تحدثه ملفوظات الفعل على مستوى ملفوظات الحالة، مشكلة سلسلة من الإنجازات الهادفة إلى تحقيق تحويل رئيسي (برنامج سردي)، أثناء اتصال الفاعل بموضوع القيمة المرغوب في تحقيقه وامتلاكه أو فقدانه والانفصال عنه، ويعدّ البرنامج السردى نشاطاً إجرائياً مضاعفاً لسلسلة من الحالات والتحويلات، وقد أورد «غريماس» في هذا الصدد أربعة احتمالات للتضعيفات التي يمكن أن تدخل على البرنامج السردى البسيط: ١٣

— الأعمال المتكررة داخل العمل السردى، والتي هي في الحقيقة تضعيفات كمية لبرامج سردية ذات معاني وطبيعة واحدة.

— تعدد موضوعات القيمة المرغوب فيها، يمكن أن يؤدي إلى مضاعفة البرامج السردية.

— عملية الاندماج أو الجمع، الذي يمكن أن يتم بين برنامجين سرديين أو عدة برامج سردية مترابطة فيما بينها.

— كما يمكن أيضاً أن تشكل تنقلات الموضوعات والتواصل بين الفاعلين عدداً كبيراً من البرامج السردية.

ويمكن أن نحدد البرنامج السردى والتحويلات الطارئة عليه وفق الصياغة الآتية\*:

ب س: و(ف<sup>١</sup>) ← [(ف<sup>٨</sup> م) ← (ف<sup>٧</sup> م)]  
أو

ب س: و(ف<sup>١</sup>) ← [(ف<sup>٧</sup> م) ← (ف<sup>٨</sup> م)]  
ثم إن تضاعف البرامج السردية وتكاثفها يجعلنا نميز فيها بين نوعين اثنين :

### ١،٣- البرنامج السردى القاعدي (الأساسي):

(Programme narratif de base): يمثل نقطة البداية الرئيسية والضرورية في كل عمل سردي؛ إذ يتم في هذا المستوى تعيين الإنجازات المستهدفة والمرغوبة، بغية تحقيق تحويل رئيسي في العلاقة القائمة بين الفاعل والموضوع.

### ٢،٣- البرنامج السردى الاستعمالي:

(Programme narratif d'usage): يعدّ هذا البرنامج السردى إنجازاً ثانوياً وملحقاً، ذلك لأننا نجده مدرجاً ضمناً في البرنامج السردى الأساسي، وأن مهمّة القيام به وإنجازه توكل للفاعل نفسه أو لفاعل آخر ينوب عنه، ويقوم مقامه، لذلك وجب تسميته بالبرنامج السردى الضمني أو الملحق أو الثانوي، (Programme narratif annexe).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا البرنامج السردى ضروري للوصول إلى البرنامج السردى الرئيسي، لأنه سابق عنه ومؤدى إليه، ونضرب لذلك مثلاً عن الفرد، الذي ينبغي له لكي يصل إلى الموز، أن يبحث أولاً، عن العصا، وهذه العملية (أي البحث عن العصا) تمثل برنامجاً سردياً ثانوياً مؤدياً إلى البرنامج القاعدي (الأساسي)، وهو الوصول إلى الموز.

### ٤- الخطاطة السردية وأطوار البرنامج السردى :

La séquence narrative et les phases (du programme narratif): يمرّ التحليل السردى للخطاب، بمراحل جوهرية وأساسية يسميها «غريماس» المسارات السردية (Les parcours narratifs) أو الترسيم السردية (Schéma narratif)، وقد حددها في أربع مراحل متعاقبة ومرتبّة ترتيباً منطقياً؛ بحيث تستدعي كل واحدة منها الأخرى، ولا يتم الانتقال من مرحلة إلى أخرى حتى يمتلك الفاعل (الذات) القدرات والمؤهلات التي تمكنه من إدراك الهدف المنشود، وهذه المراحل هي :

-التحريك : Manipulation .

-الأهلية (الكفاءة أو القدرة) : Compétence .

-الإنجاز أو الأداء : Performance .

-التقويم (الجزاء) : Sanction .

١،٤- التحريك (فعل الفعل): (Manipulation): يعدّ التحريك المرحلة الأولية في الخطاطة السردية- السابقة

موضوع القيمة، ومحاولة إنجازها وأدائه للبرامج السردية المقترحة يتطلب منه امتلاك المؤهلات اللازمة والإمكانات القادرة على إحداث التحوّل في البرنامج السردى وجعل تحقق الفعل أمرا ممكنا، لذلك « فمن البديهي أن الذات [الفاعل] لا يمكن أن تضطلع بإنجاز معين إلا إذا توفرت مسبقا على الأهلية الضرورية. فالافتراض المنطقي يشكّل - قبل كل اعتبار آخر - أساس مكوّن المسار الحكائي الذي يسبق الإنجاز. » ١٥.

وعلى هذا الأساس تعدّ الأهلية ( الكفاءة ) شرطا أساسيا وضروريا لتحقيق الإنجاز، والانتقال من حالة الافتراض إلى حالة الوجود (التحيين). \*

تقتضى الأهلية (الكفاءة) موضوعا موجّها -أو ما يعرف بموجّهات الفعل- «يتشكّل من مجموعة من التّحديدات السابقة عن الفعل أي الخصائص التي ينبغي للفعل أن يتوفّر عليها قبل أن يصبح حقيقيا، وعندما تصبح الذات [الفاعل] المؤهّلة متّصلة بالموضوع، فإنّها ستبدو كمالكة لفعل تحييني وكذات سيميائية بالقوّة. » ١٦.

وهذه الموجّهات أو المكيفات (موجّهات الفعل؛ Modalités de faire)، المؤدّية إلى معرفة العلاقات المنتظمة بين الفاعل وفعله، تتحدّد فيما يلي:

- وجوب الفعل (Devoir – faire).

- إرادة الفعل (Vouloir - faire).

- القدرة على الفعل (Pouvoir - faire).

- معرفة الفعل (Savoir - faire).

تمثّل هذه العناصر (الصيغ) الأربعة، الشّروط التّأهيلية الموجّهة والضرورية، التي ينبغي أن يتوفّر عليها الفاعل العمليّ (الإجرائي)، قبل أن يقوم بأداء البرامج السردية المقترحة وحصوله على موضوع القيمة، بمعنى امتلاك الموضوع الموجّه، أي الموضوع الذي «يشكّل اكتسابه ضرورة لتأسيس كفاءة الفاعل العمليّ من أجل تحويل سرديّ رئيسي». ١٧.

هكذا تتحدّد الأهلية (الكفاءة) باعتبارها المرحلة السابقة عن الإنجاز (الأداء)، والمؤدّية إلى تحقيق البرامج السردية، من خلال توفر الفاعل العمليّ على مجموعة من المؤهّلات الموجّهة (موجّهات الفعل)، في أداء البرنامج السردى.

ختاما يمكن القول إنه «إذا كان العمل [الإنجاز] هو فعل الكينونة. فإنّ الأهلية هي ما يوجد أي كل المسبقات

عن الفعل، والتميّز بكونه عملية تواصلية ونشاطا معرفيا يمارسه المرسل على المرسل إليه، قصد إقناعه وتحفيزه لامتلاك موضوع القيمة. يعرفه «غريماس» (التّحريك)، بأنّه «فعل يمارسه إنسان على إنسان آخر ممارسة تلزمه بتنفيذ برنامج معطى». ١٤.

يفترض التّحريك أو فعل الفعل وجود نوعين من الفعل: - فعل إقناعي يخصّ العلاقة التعاقدية التي تربط المرسل بالمرسل إليه، بغية امتلاك موضوع القيمة (القيام بالفعل). -فعل إجرائي أو عمليّ يخصّ علاقة الفاعل بفعله، الهدف منها اكتساب قيم موجّهة أو مساعدة ترشده وتقوده إلى فعل الفعل.

في إطار هذه العلاقة (فعل التّحريك) القائمة بين المرسل إليه والفاعل، يتّخذ المحرّك (المرسل)، من أجل التأثير على الفاعل، وتحفيزه والرّفع من معنوياته لأداء المهمّة الموكلة له - أشكالا إقناعية عديدة منها :

-الإغراء و الإغواء والترغيب: (Provocation ou séduction): يقوم المرسل- عندئذ- بمحاولة إغراء الفاعل وترغيبه في الموضوع، بإبراز محاسنه إن كان يرغب في الحصول عليه، أو بإبراز مساوئه إن كان يرغب في إبعاده عنه.

-التّحذير أو التّهديد: (Menace): قد يكون الفعل سلبيا، برفض الفاعل وامتناعه عن أداء البرنامج السردى الموكل إليه، وعندها يتدخّل المرسل ملتجئا إلى تهديده وتحذيره، محاولة منه إقناعه و إرغامه على أداء الفعل وتنفيذه.

-الإطراء: (Flatterie): قد يستعين المرسل بمجموعة من الحيل لإقناع الفاعل وإرضائه للدخول في تواصل مع الموضوع (موضوع القيمة)، وذلك من خلال إشادته بكفاءته، وثنائه عليه، مصدرا بعض الأحكام الإيجابية من مثل؛ تستطيع أن تفعل كذا...، أو تمتلك القدرة على فعل كذا...، وغيرها وكلّها حيل إقناعية قد يلجأ إليها المرسل بغية ممارسة تأثيره على الفاعل.

-التّحدّي: (Défi): على عكس الإطراء، قد يستعين المرسل بحيل إقناعية أخرى، يقلل فيها من شأن الفاعل وقدراته، وكذا احتقاره وإهانته، للرّفع من معنوياته، وشحن هممه، وشحن إرادته، لإجباره على القيام بالبرنامج السردى المقترح وتنفيذه.

٢،٤-الأهلية (الكفاءة أو القدرة):

(La compétence): إنّ عملية بحث الفاعل عن



من بين هذه الاختبارات الثلاث يتميز الاختبار الرئيسي (الحاسم) بكونه يعدّ أساس الحكاية وصلب موضوعها ٢١، ولأنه يشكل مرحلة الحسم في الصراع القائم بين الفاعل وضديده، و«بالمقارنة مع الاختبار التمجيدى الذي يأخذ مسحة معرفية فإن الأولين – التأهيلي والرئيسي – يكتسيان مسحة عملية» ٢٢.

٤، ٤-التقويم (الجزاء): (Sanction): يعدّ التقويم نقطة النهاية في البرنامج السردى، التي يتم فيها تقييم النتائج التي توصلت إليها الذات الفاعلة (البطل الفاعل)، وذلك بالاحتكام إلى البنية التعاقدية المبرمة بينها (الذات الفاعلة) وبين المرسل، والتي تم الاتفاق عليها منذ البداية، لذلك نجد التقويم أو الجزاء يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتحريك، لأنه «لا يمكن أن يدرك إلا في علاقته به [التحريك] ولأن التحريك والجزاء كليهما يتميز بحضور قوي ومكثف للمرسل» ٢٣. في نهاية هذا العرض التفصيلي لمراحل تطور البرنامج السردى ومكوناته يمكن القول: إن الخطاطة السردية في مجملها يحكمها تلاحم منطقي بين جميع عناصر النص السردى ومستوياته المتعددة، فالتحريك باعتباره أصلاً للفعل يمهد للكفاءة ويؤدي إليها، والأهلية كفعل تحييني تؤدي إلى الإنجاز والإنجاز كأداء للفعل يؤدي في الأخير إلى التقويم، بمعنى الحكم على الأفعال المنجزة.

كان هذا عرضاً لخصوصيات ومكونات البرنامج السردى بأطواره المختلفة، والذي وجدناه يتركز في مسارين سرديين رئيسيين، يكتسي أولهما بعداً عملياً يخص الفاعل وموضوع القيمة وينحصر ضمن مرحلتى الأهلية والإنجاز، أما ثانيهما فهو ذو بعد معرفي يخص المرسل والمرسل إليه، ويتجسد في مرحلتى التحريك والتقويم، ويتميز هذا البعد (المعرفي) في كونه يحتوي البعد العملي ويؤطره.

إلى هنا نكون قد أنهينا دراستنا للبنية السطحية، بمكوناتها السردية والخطابية، والتي تناولنا فيها تحليل المستوى الظاهر أو المتجلي الذي يبرزه البناء الخارجي للنص السردى مع الوقوف على أبرز الوحدات المكونة له ونمط العلاقات المنتظمة بداخله، غير أن هذا لا يفي بالغرض ما لم نتقصى الدلالات العميقة لتلك العلاقات، بمعنى آخر معاينة البنية العميقة المتحركة في البنية السطحية والمولدة لها، وهذا ما سنقوم بتوضيحه والتعرف عليه في الجزء

والمفترضات التي تجعل العمل [الإنجاز] ممكناً «١٨». ٣، ٤-الإنجاز (الأداء): (Performance): يعدّ الإنجاز المرحلة الأساسية والحاسمة، التي يتم من خلالها تحقق البرامج السردية، وحدث التحول في الحالات داخل النصوص السردية سواء أكان ذلك عن طريق الانتقال من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال أو العكس، إنه ببساطة فعل إنجازي «صادر من فاعل إجرائي والهادف إلى نقل فاعل الحالة من وضعه الابتدائي إلى وضع نهائي» ١٩. وينقسم الإنجاز – حسب حالتى الاتصال والانفصال – إلى قسمين اثنين:

-إنجاز اتصالي (Performance conjonctive): يتجلى في امتلاك الفاعل لموضوع القيمة بعدما كان منفصلاً عنه، ويمكن التمثيل لهذا بالصيغة الشكلية الآتية: ف ت : (ف ١) ← [(ف ١٧ م) ← (ف ١٨ م)]

-إنجاز انفصالي (Performance disjonctive): يتمثل في ذلك الانفصال الحاصل في علاقة الفاعل بموضوع القيمة بعدما كان متصلاً به، ويمكن التمثيل، أيضاً – لهذه العلاقة بالصيغة الشكلية الآتية:

ف ت : (ف ١) ← [(ف ١٨ م) ← (ف ١٧ م)]  
إن مفهوم الإنجاز أو الأداء – كما حدده «غريماس» – يقابل مفهوم الاختبار الحاسم أو المصيري، كما حدده «بروب» في مورفولوجية الحكاية، حيث توصل «غريماس» إلى أن كل حكاية أو قصة تتحدد في ثلاث مراحل أساسية هي كالاتي: ٢٠

-الاختبار التأهيلي (الترشيحي): وهو المرحلة التي يكتسب فيها الفاعل القدرة أو الكفاءة التي تؤهله لإنجاز وأداء البرامج السردية.

-الاختبار الرئيسي (الحاسم): وهو المرحلة الأساسية الحاسمة التي يشتد فيها الصراع بين الفاعل والفاعل المضاد، يتوج بإصلاح الافتقار الحاصل في البرنامج السردى واختبار مدى نجاح الفاعل من عدمه في تحقيق موضوع القيمة.

-الاختبار التمجيدى (المجدد): وهو المرحلة التي يتم فيها مكافأة البطل بالإيجاب إن كان شخصية حقيقية، وبالسلب وتسليط العقاب عليه إن كان شخصية مزيفة (بطل مقنع متقمص لشخصية البطل الحقيقي).

Grouped' entrevernes, analyse sémiotique:

,des textes, introduction,théorie

.: pratique,4eme édition,Lyon, 1984, p

\* ينظر: كتاب « طرائق تحليل السرد الأدبي » مجموعة من المؤلفين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط ١، ١٩٩٢ .

٦: جينيت (جيرار)، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، تقديم: د. يقطين (سعيد)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٠، ص: ١٧ .

٧: ينظر: بوشفرة (نادية)، مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ٢٠٠٨، ص: ٤٧ .

٨: معجم السرديات: تأليف مجموعة من الباحثين: إشراف محمد القاضي، الناشر: دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين، مصر، ودار الملتقى، المغرب، ط ١، ٢٠١٠، ص: ٢٠، ٢١ .

٩: بوشفرة (نادية)، مباحث في السيميائية السردية، ص: ٤٩ .

A.-J. (Greimas), sémantique structurale,:

:librairie, Larousse, paris, 1966 p .180

A.J. (Greimas), du sens1, essais sémio-:

.tiques, ed, seuil, paris, 1970, P:192

عن: بوشفرة (نادية) ، مباحث في السيميائية السردية، ص:

٤٩ .

: بوشفرة (نادية)، مباحث في السيميائية السردية، ص: ١٢، ٥١

لبنان، ١٣: ينظر: كورتيس (جوزيف)، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة: جمال حضري، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، ٢٠٠٧، ص: ٣٠، ٣١ . وينظر: عقاق (قادة)، السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغربي المعاصر (نظرية غريماس نموذجاً)، (مخطوط)، دكتوراه دولة في الأدب العربي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سيدي بلعباس، ١٩٩٣، ١٩٩٤، ص: ١١٥، ١١٦ .

\*: ب س: برنامج سردي، و: وظيفة، ف١: فاعل الفعل، ف٢: فاعل الحالة، علامة الفصل ٨: علامة

الوصل، ٧: الإنجاز، : الانتقال أو التحويل، م: موضوع، القيمة

A.j. (Greimas), j. (Courtes), dictionnaire :

.raisonné, p : 220

الداهي (محمد)، سيميائية العمل: تطبيقاتها وتقاطعاتها، مجلة

الثاني من هذه الدراسة.

يبقى أن نشير في ختام هذه الدراسة إلى أن منطلقات التحليل السيميائي السردية عند «غريماس» تتحدد عن طريق إدراك أولي لمستوى البنية السطحية بمكوناتها السردية القائمة على وصف تتابع الحالات والتحويلات في البرامج السردية، والذي يعد قطب الرحي الذي يتوقف عليه إدراك المستوى الثاني في هذه النظرية وهو مستوى البنية العميقة بأبعادها المنطقية والرياضية المجردة، والذي يسعى إلى الكشف عن الآلية المنطقية المتحركة في سلسلة التحويلات والاختلافات والانزياحات المنتجة للمعنى، أو بمعنى آخر الكشف عن البنية الأولية للدلالة التي تجد تجليها في التركيب العميق انطلاقاً من المربع السيميائي الذي يعد قطب الرحي في النموذج الغريماسي إضافة إلى النموذج العاملي.

- الإحالات:

Barthes (Roland), introduction al'analyse strc-:

.turale des récits, poétique du,seuil,1977,p: 07

وينظر: بارت (رولان)، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي وآخزين، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط ١، ١٩٩٢، ص: ٠٩ .

Bal (Meik), narratologie, ed klincksiek, paris, .

1977, p :1

عن: رواينية (الطاهر)، قراءة في التحليل السردية للخطاب، مجلة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر، ع ٠٤، جوان ١٩٩٩، ص: ٠٧ .

A.j. (Greimas), j. (Courtes), dictionnaire :

raisonné de la théorie du langage, ha- chette, paris, 1979, p :. 247

Voir :A.J. (Greimas), du sens2, essais sémio-:

.tiques, ed, seuil, paris,1983, p: 59

\*: تضم هذه الجماعة مجموعة من الأساتذة والباحثين السيميائيين هم في الأصل تلامذة غريماس، حيث قاموا بعرض أعماله وشرحها وتبسيطها، كما أسسوا مخبراً لتحليل الخطاب بجامعة ليون بفرنسا ومن بينهم: جون كلود جيرو، ولوي باننيه.

الجزائر، ط١، ٢٠٠٥.  
تونس، ١٩٩٣. - العجيمي (محمد ناصر)، في الخطاب السردى  
(نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب،  
-مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)،  
المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب،  
ط٤، ٢٠٠٥.  
- كتاب « طرائق تحليل السرد الأدبي » مجموعة من المؤلفين،  
منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢ .  
- جينيت (جيرار)، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد  
معتصم، تقديم: ديقطين (سعيد)، المركز الثقافي العربي، الدار  
البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠.  
- كورتيس (جوزيف)، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية،  
ترجمة: جمال حضري، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان،  
منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧.  
- المصادر والمراجع الأجنبية:

Barthes (Roland), introduction-  
à l'analyse strcturale des récits, poétique du  
récits  
.édition du seuil, 1977,  
Bal (Meik), narratologie, ed klincksiek, paris,  
.1977  
A.j. (Greimas), j. (Courtes), dictionnaire raison-  
né de la théorie du langage, hachette,  
.paris, 1979  
A.-J. (Greimas), sémantique-  
.structurale, librairie, Larousse, paris, 1966  
A.J. (Greimas), du sens<sup>1</sup>, essais sé -  
.miotiques, ed, seuil, paris, 1970  
A.J. (Greimas), du sens<sup>2</sup>, essais-  
.sémiotiques, ed, seuil, paris, 1983  
Groupe d'entrevignes, analyse-  
sémiotique  
,des textes, introduction, théorie  
.pratique, 4eme édition, Lyon, 1984

سيمائيات، ع٢٠٢، منشورات دار الأديب، : ١٥ وهران، الجزائر،  
خريف ٢٠٠٦، ص: ٧٥.  
\*: يرتبط التحيين بالأهلية، ذلك لأنه يكون سابقا عن الانجاز والأداء  
, ويتمثل في المرحلة التي تكون فيها المواضيع مفصولة عن الفاعل،  
فنقول عنها أنها محينة ولم تدخل مرحلة الانجاز.  
١٦: الداهي (محمد)، سيميائية العمل: تطبيقاتها وتقاطعاتها، ص:  
٧٥.  
١٧: بوشفرة (نادية)، مباحث في السيميائيات السردية، ص: ٦٠.  
١٨: الداهي (محمد)، سيميائية العمل: تطبيقاتها وتقاطعاتها، ص:  
٧٥. وينظر:

, (Voir : A.j. (Greimas), j. (Courtes-

. : Dictionnaire Raisonné, p

١٩: عقّاق (قادة) ، السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي  
المغاربي المعاصر (نظرية غريماس نموذجا)، ص: ١٣٤.  
٢٠: ينظر: بوشفرة (نادية)، مباحث في السيميائية السردية، ص:  
٦٧، ٦٨. وينظر: عامر (مخلوف)، توظيف التراث في الرواية  
الجزائرية، ( بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار  
الأديب، وهران، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥ ، ص: ٣٧.  
٢١: ينظر: بوشفرة (نادية)، المرجع السابق، ص: ٦٨.  
٢٢: المرجع السابق، والصفحة السابقة. وينظر: العجيمي (محمد  
ناصر)، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، الدار العربية  
للكتاب، تونس، ١٩٩٣، ص: ٥٣.  
A.j. (Greimas), j. (Courtes), dictionnaire rai-  
.sonné, p320

- مصادر ومراجع البحث:

-المصادر والمراجع العربية والمترجمة:  
-بوشفرة (نادية )، مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة  
والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ٢٠٠٨.  
- معجم السرديات: تأليف مجموعة من الباحثين: إشراف محمد  
القاضي، الناشر: دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي،  
مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين،  
مصر، ودار الملتقى، المغرب، ط١، ٢٠١٠.  
-عامر (مخلوف)، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ( بحث  
في الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار الأديب، وهران،

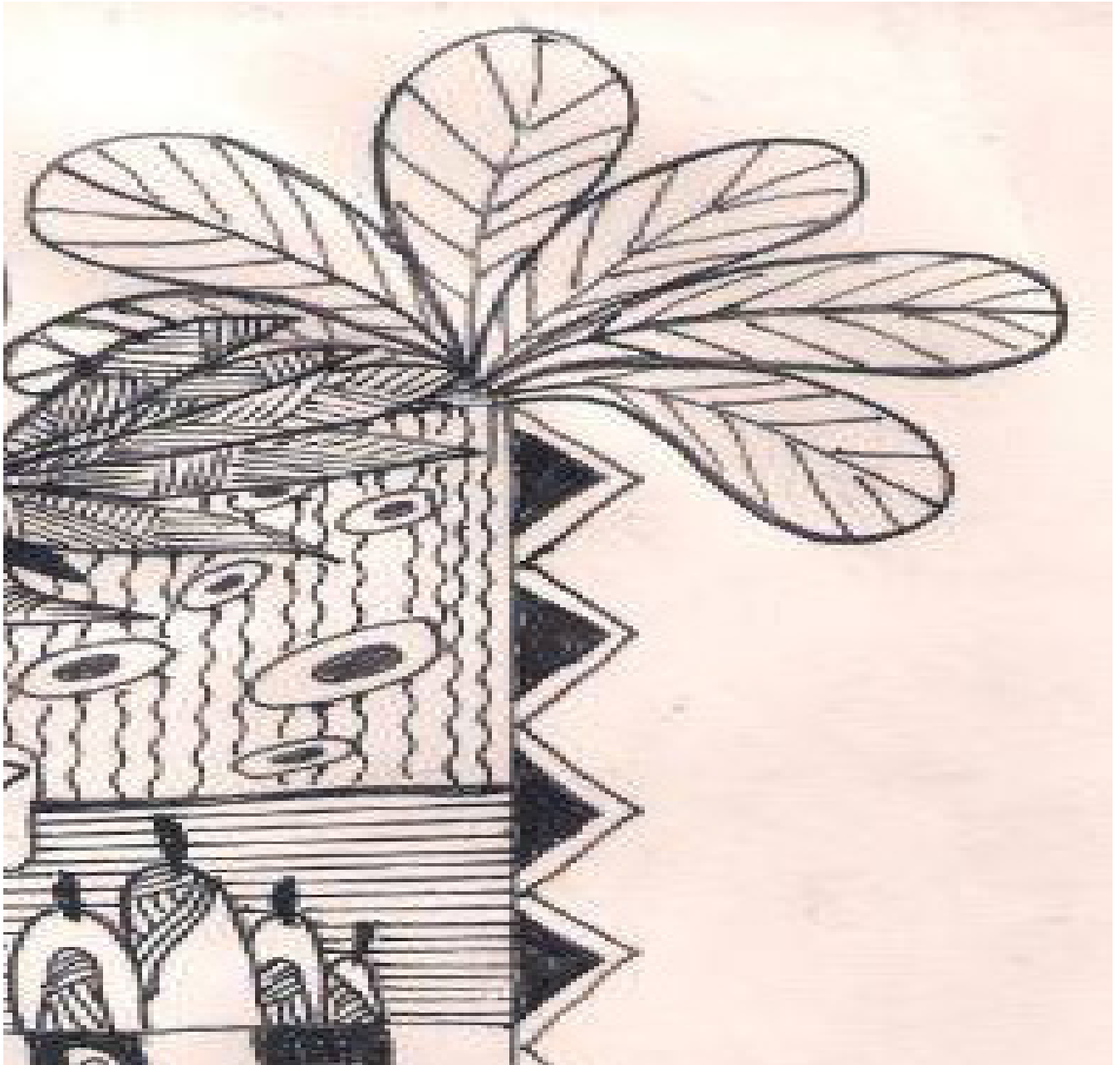


- عفاق (قادة)، السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغاربي المعاصر (نظرية غريماس نموذجاً)، (مخطوط)، دكتوراه دولة في الأدب العربي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سيدي بلعباس، ١٩٩٣، ١٩٩٤.

J,(courtès), analyse sémiotique du discours,h-  
achette,Paris,1990

## المجلات والدوريات:

- مجلة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر، ع ٠٤، جوان ١٩٩٩.  
- مجلة سيميائيات، ع ٠٢، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، خريف ٢٠٠٦.



## أنسي الحاج وأبجدية الهاء

د. هاني حجاج

لا تعرفونها. إذا صادقتموها قولوا كلمة  
قولوا: فلما أشرق عليه وخيها اختفت  
إذا صادقتموها اقتلوها!  
(من قصيدة حرف الهاء – أنسي الحاج)

إن كانت فيروز هي الأغنية التي تجعل القمر أكبر، فالحاج هو القمر الذي يهدي الرسالة ويلهمها الوحي، عندما كان ذلك زمن الهجرة، عندما كنا ذلك زمن الهجير. وكتب الثاني عن الأولى يقول «حارت بها التأويلات. ما يعتبره الواحد قليلاً تراه كثيراً. والعكس ما تراه ثابتاً يراه الآخر انقلاباً. والعكس. » وهو في ظني كتب قصيدة الرسالة (تحفته) لأجل جبروتها الذي لا يعلو صراخه ولا يتشنج.  
(وغيرتني/ كزنبقة ارتميت عنه قاعدة عرشك/ أنت الملكة وأنا الفقير / وماذا الملكة تطلب من فقير)

ضيق من معنى الحقيقة ومن تجلياتها المختلفة. هذا هو الفكر النائم على حد قول (نيتشه)، أن يكفي باختزال الرب في متجبر ذكر، والفلسفة في عدل ونقاء، والاستمرار في خدر اليقين، ونعاس المسلمات.

(ما أقل حبي يظنونه كالسيل ولكني عرفت أن صوته أكبر من صمته. ما أهديتك شيئاً إلا أهدي بك. كم أفهم الآن شهوة المائة أن تذوب في المحيط، شهوة الملوك أن يملك أشد، شهوة الغارق أن يغرق أعماق، وكم أفهم حسرة الظل أنه لا يقدر أن يصير أكثر ظلاً!)

كلماته فيها مشتركات كثيرة بين الشعر والصوفية، علاوة على ما يعتني به فن القصيدة، والصوفية المثلى من الاهتمام بتقديس روح الله في الموجودات، المرصود منها والظاهر، إنهما من مصادر الإعجاز الذي تحفل به الأدبيات الشعرية، تماماً كما تراها في المرويات الشعرية، وربما لم تخل فترة كتب فيها من استدعاء الموروث الصوفي في بناء القصيدة، أو الإتكاء على الروح المقدسة في استلهام الجو العام للنص. ولأن النظر لقصائد أنسي الحاج كاملة ينحاز إلى البحث في (الثيمات). منذ البداية يحيلنا عنوان قصيدته (الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع) إلى أجواء صوفية ترتبط بالذوبان في الوجود وتحلل الروح واندياح أنقال الصوفية المسيحية للبحث عن فضاءات جديدة للتخليق والرغبة مع الأنثى المقدسة والألغاز المطوية لمريم المجدلية.

«أيها الربّ إحفظ حبيبتي أيها الربّ الذي قال لامرأة: يا أمي احفظ حبيبتي أيها الربّ إله جنود الأحلام إحفظ يا ربّ حبيبتي مهّد أمامها تعهّد أيامها مَوْجَ حقولها بعُشب الخيال اجعل لها كل ليلة ليلة عيد الغد أيها الربّ إله المتواعدين على اللقاء وراء جسر الحُرّاس أيها الربّ إله الخواتم والعقود والتهنّات يلتسمون منك طعامهم وألتمس منك لحبيبتي البركة يلتسمون منك لديارهم وما من ديار غير حبيبتي شاطئي أطراف بحرّها وبحرّها أمان يذهب الناس إلى أعمالهم ومن حبّها أذهب إليك هي تعمل فتجري أنهارك في قفاري هي تنظر فأراك هي تعمل فأتأمل في معجزاتك تنتهي لهم الأرض عند أعمدة البحر وتنتهي لي بحدود قدميها. يا حبيبتي»

غير أن صوفية الحاج الجديدة لا تبحث عن كرامات، ولا تفتش عن معجزة، وإنما تعثر على مناطق مختلفة، ورؤى معلومة، وهو ما قد يكشفه تجنب الصدام المباشر، ويلجأ

لقد أطلق أنسي الحاج على فيروز لقب (جبارة) الذي أطلق على أحد أجداد أمها المعلم بطرس البستاني في القرن التاسع عشر. العلامة والعلامة. مثله تجمع إلى الترهّب فنها. وعندما صدمني برسولته التي كتبها في منتصف السبعينيات، جيلنا الزهري، أسطورة الخير والجمال، رأيت في نصه العفوي كيف يكون الكون إن كان الإله أنثى.

يدي يد لك ويدك جامعة.  
حسرت الظل عن شجرة النّدم  
فغسل الشتاء ندمي وحرّقه الصّيف.  
أنت الصغيرة كنقطة الذهب

تفكّين السحر الأسود  
أنت السائغة اللينة تشابكت يداك مع الحب  
وكل كلمة تقولينها تتكاثف في مجموع الرياح.  
أنت الخفيفة كريش النعام لا تقولين تعال،

ولكن كلما صادفتك كل لحظة أعود إليك بعد غياب طويل.  
أنت البسيطة تبهرين الحكمة  
العالم تحت نظرك سنابل وشجر ماء

والحياة حياة والفضاء عربات من الهدايا.

فهو يرى الإلهة مثالية بلا طلبات، وهو يركع لها دون طموح أو رجاء، فهو خرج من محرابها منتشياً يرفع الرأس والقبة. لم يدر إن كان يرفعها لمومياءات الشعر التقليدي الممدة أم لدهس اللص للنص. أم لذهنية الشعوب المضمخة بالنفط والدم والأعلام. يتحدى بعشق الرسالة زمان متورم الأنا والخذين تشتعل عفونته بتطاير الجماجم كالحمام. الرسالة بشعرها الطويل حتى الينابيع.

(آية تضحية ولم تفعليها. وأكبر تضحياتك أنك أجمل النساء. كيف أعطيك فلا يغرق عطائي في عطائك. وماذا أعطيك يا صمت تفجر العطاء؟)

لقد أعادت جريدة أخبار الأدب نشر القصيدة مع لوحة كبيرة لفيروز في عدد خاص عنها. في الأدبيات يسلم قيادة للرسولة متحدية السلفية الفكرية فلا يصادر حقيقة باسم حقيقة أخرى، أو يستجيب بتكريس فكرة المنع والتحرير. فلا وجود لحقيقة مفردة في عالم الفكر، وكانت جريمة أفلاطون أن طرد الشعراء من يوتوبياها الفاضلة لأنه كما قال أحد الأدباء المعاصرين ممن طالتهم يد التكفير: «مشكلة أفلاطون أنه جعل من الحقيقة الفلسفية: معياراً للحكم على الشعر فطرد الشعراء من جمهوريته» لأنه



يبرز هذا بشكل واضح في تعبير له في مقال كتبه ذات مرة يقول : هو غناء السرّ، غناء يوحى ولا يلج. فرّار كالخيال، هو اللحن وظلاله، الشعر وخياله، والصوت وأوقياؤه. خمائل وجداول، غناء مفتوحة. عيناه على داخله كحالم يقرأ نومه، ومفتوحتان على الخارج كعيني غزال يطارده صياد. العنوان هو السرية، الزمن لك يغير شيئا، تأثيرات الحياة لم تبلبل سرّيتها بل وسختها وشذبت زوائدها وضاعفت صلابتها. سرّيتها سليقة. لا أحد يعرف حقائق هذه الشخصية معرفة كاملة. سرّ يهوى غموضه، وليس في هذه السرية ذرة من الاصطناع. سرّية مخلوقة، تنسج ستائرهما طبيعياً كما تنسج الأم أمومتها.

أزهرت فجأة شمسها.

شهرزاد!

كتاب يصيح.

(فكرت السلطان مات)

على الأرض وطن

غادر الأرض

على رائحة ضعيفة

يطمّ وجه ولده

من ندّم

بريء

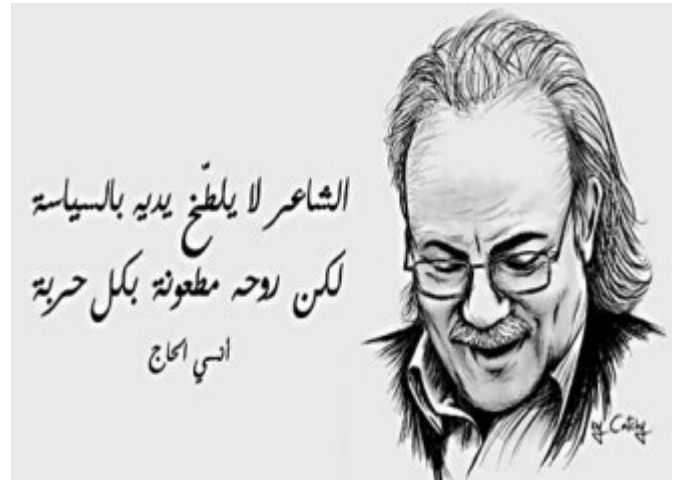
حنون

أبدى

لقد سألت (بوشكين) قارئه: هل سمعت في الغابة الكثيفة مطرب الحب يغني حزنه، هل صادفته في الغابة العظيمة؟ هل رأيته يبتسم؟ أشاهدت دموعه، نظراته الحنونة التي أثنىها الألم؟ هل تأوهت تحت مداعبات الصوت؟ صوت شاعر الحب الذي يغني حزنه؟ وحين صادفته في الغابة، هل رأيته عينيه ونظرتها اليائسة؟ هل أرسلت عندئذ تنهداتك؟ وبدورنا نحاول استلام كبير شعراء روسيا فنسأل: هل صادفت شاعر الأصوات في الغابة الصاخبة؟ هل رأيته معه النجوم والسلام؟

المعنى في يد أنسي الحاج أغلب رحلته. أما المراد فدائماً خلفه، عدد خطواته مساو لخطوات شاعرنا. يرى ما يراه ويراقب كل حركة بسن قلمه الحبر حتى عينيه وهي تشرق زهواً للعثور على تعبير جديد. تأمل هذه المنتخبات المتداخلة المتكاملة من شعره:

«غيوم غيوم، يا غيوم يا صُعداء الحالمين وراء النوافذ



للرهافة والتواضع (يا امرأة الأصل والبيّنات. ماذا أعطيك؟ تلوحيني بالضوء وتذرينني في الطيبة. تشمسينني في الحقول العالية. وتجعليني تينا وعنبا لتفرح بي العصفير) يتماهي مع الطبيعة لتحرره من سجن البحث عن الكلام فتحلى بالصمت الجميل. وإذا كان للصمت عند الصوفيين هالة كبيرة فهو في الشعر له حضور مذهل يتحد بالبياض على الصفحة بينما الكتابة سوداء. للربط – مجبرين- بين معاني التصوف، وما نلمحه من أساليب النص الشكلية. «أقسم أن أكون لعبتك ومغلوبك أقسم أن أحاول استحقاق نجمتك على كتفي أقسم أن أسمع نداء عينيك فأعصي حكمة شفيتك أقسم أن أنسي قصائدي لأحفظك أقسم أن أركض وراء حبي وأقسم أنه سيظل يسبقني أقسم أن أنطفئ لبسعادتك كنجوم النهار أقسم أن أسكن دموعي في يدك أقسم أن أكون المسافة بين كلمتي أحبك أقسم أن أرمي جسدي إلى الأبد لأسود ضجرك أقسم أن أكون باب سجنك المفتوح على الوفاء بوعود الليل أقسم أن تكون غرفة انتظاري الغيرة ودخولي الطاعة وإقامتي الذوبان أقسم أن أكون فريسة ظلك أقسم أن أظل أشتهي أن أكون كتابا مفتوحا على ركبتيك أقسم أن أكون إنقسام العالم بينك وبينك لأكون وحدته فيك أقسم أن أناديك فتلتفت السعادة أقسم أن أحمل بلادي في حُبك وأن أحمل العالم في بلادي أقسم أن أحبك دون أن أعرف كم أحبك أقسم أن أمشي إلى جانبي وأقسامك هذا الصديق الوحيد أقسم أن يطير عمري كالنحل من فقير صوتك أقسم أن أنزل من برق شعرك مطراً على السهول أقسم كلما عثرت على قلبي بين السطور أن أهتف: وَجَدْتُكَ! وَجَدْتُكَ! أقسم أن أنحني من قمم آسيا لأعبدك كثيراً».



غيوم، يا غيوم علميني فرَح الزوال! هل يحبّ الرجل لبكي أم ليفرح، وهل يعانق لينتهي أم ليبدأ؟ لا أسأل لأجاب، بل لأصرخ في سجون المعرفة. ليس للإنسان أن ينفرج بدون غيوم ولا أن يظفر بدون جزية. لا أعرف من قسّم هذه الأقدار، ومع هذا فإن قَدري أن ألعب ضدها. هلمّي يا ليتني وقاسيتي، يا وجه وجوه المرأة الواحدة، يا خرافة هذياني، يا سلطنة الخيال وفريسته، يا مسابقة الشعور والعدد، هلمّي إلى الثواني المختلجة نسرق ما ليس لأحد سوانا. وهُمك أطيّب من الحياة وسرايبك أقوى من الموت. اسألني يا الله ماذا تريد أن تعرف؟ أنا أقول لك: كل اللغات تغسلها أجوبة اللقاء! وجمر عينيّك يا حبيبتي يعانق شياطيني. تنزّليني إلى ما وراء الماء وتصعديني أعلى من الحرية. أغمض عليك عمري وقمري فلا تخونني أحلام، يا نبغ الغابات الداخلية يا نعجة ذنبي الكاسرة من يخاف على الحياة وملأك الرغبة ساهرٌ يضحك؟ لا يولد كل يوم أحد في العالم لا يولد غير عيون تفتن العيون! نظرة واحدة نظرة وعيناك الحاملتان سلام الخطيئة تمحوان ذاكرة الخوف وتسيجان سهولة الحصول بزوينة السهولة! أيتها الغلاف الحليبي للقوة يا ظاهر البحر وخفي القمر يا طمأنينة العرق يا تعادل حلمي وحركاتك وخيبتني وادهاشك يا فوخ الجذور الممسكة بزمام الأرض، أيتها الصغيرة المحملة عبء التعويض عن الموت، عن الحياة وعن الموت، أيتها المحجبة بعريها، أيتها الملتبسة مع عطرها أيتها الملتبس عطرها مع ضالتي أيتها الملتبسة مع ظلها أيتها الملتبس ظلها مع جسدي أيتها الملتبسة مع شعرها أيتها الملتبس شعرها مع أجنتي أيتها الملتبسة مع مجونها أيتها الملتبس مجونها مع حريتي أيتها الملتبسة مع عذوبتها أيتها الملتبسة عذوبتها مع شراحتي أيتها الملتبسة مع صوتها أيتها الملتبس صوتها مع نومي أيتها الملتبسة مع ثوبها أيتها الملتبس ثوبها مع حنيني أيتها الملتبسة مع مرحها أيتها الملتبس مرحها مع حسدي أيتها الملتبسة مع فخذها أيتها الملتبسة فخذها مع تجديدي أيتها الملتبسة مع صمتها أيتها الملتبس صمتها مع انتظاري أيتها الملتبسة مع صبرها أيتها الملتبس صبرها مع بلادي أيتها الملتبسة مع أشكالها أيتها الملتبسة أشكالها مع روحي أيتها الملتبسة مع نصف عريها أيتها الملتبس نصف عريها مع أمني مع أمل دوام الحمى، أيتها التي

أغمض عليها إرادتي واستسلمي لم تقولي إننا غريبان لأنك تعرفين كم لنا توانم في كل من يذهب وراء عينيّه... وأخافك! كيف لرجل أن يعشق مخيفه؟ من يدفع بالدافئ إلى الصقيع وبالمسئّط إلى الهاجرة؟ من يقذف بالصغير إلى الخارج ويحرم الرضيع التهام أمّه؟ ولم يحل وقت السوء ولم ينهش الصدر؟ ليس للإنسان أن ينفرج بدون غيوم ولا أن يظفر بدون جزية، فليكن للقدر حكمته، ستكون لي حكمتي وليكن للقدر قضاؤه، ستكون لي رحمتي. لم يخلصنا يا حبيبتي إلا الجنون شبكتك ألهمتني عن الحياة ولهوك حماني، قيود يديك طوّقت قلبي بالغناء وجمر عينيّك عانق شياطيني. لنفسي لون عيون قتلي الذات المدمرين وراء باب ما ابتساماً ما. خيانة دوماً، خيانة لا تطاق أفدح من أيّ فقد، خيانة تسلبك عمرك تسلبك أمك وأباك تسلبك أرضك وسماعك، خيانة يا إلهي أكبر من حضنك، ولا أحد يستطيع شيئاً! لا أحد يستطيع شيئاً! في وقت من الأوقات لم يكن أحد. كان الهواء ينتفس

يقرر الهجرة من عزلتيهما الوجوديتين ليتبدلا هذه العزلة في شراكة متوجة بعقد تباركه مشيئة الدين (على حد قول الكاتب إبراهيم الكوني) فالقرن لم يوجد إلا ليزدوج. كما لك يزدوج في كلمة الطبيعة إلا ليتحد، لأن الحضور في الوجود بهوية أحدية مبدأ في ناموس الطبيعة مرفوض لسبب بسيط وهو أن الأحدية هوية حكر على رب الوجود وحده لا شريك له. أما بقية الكائنات في حلبة الوجود فهي أقران أو (قرون) قدرهم أن يلتئموا في قران تلبية لنداء الطبيعة وتنفيذاً للمشئة التي خلقتهم أبناء طبيعة وليسوا أرباباً! كتب ورقة زيتون وسط لهيب النار المستعرة في سوريا، أطلق في مقاله (إلى الخائفين)، استغاثة سلام في أقوى الانقسام، لكن (أنسي الحاج) صدمه قراءه من المثقفين الذين لا يرون إلا أن ينحاز الكاتب بمع أو ضد، فإذا معهم، صفقوا وازدادوا يقيناً، وإذا ضدهم، لعنوه !

من ليس معي هو ضدي  
ومن كان معي هو يُزعجني  
أنا وحيد

فما كان منه إلا أن أردفه بمقال عنونه (اعتذار إلى المنحازين) قال في مقدمته (أفهم التعطش إلى الكتابة المنحازة، فهي تفرج، ولا سيما في ما يتعلق بسوريا، فما أكثر المتحايين هنا ومتجنبني تسمية الأشياء بأسمائها، لا خوفاً من الاغتيال فحسب بل تحاشياً لإغضاب القارئ، والقارئ السوري، لمن يعرف، غال جداً على القلب. أفهم التعطش إلى الصراحة، إلى الانحياز والحسم، وأفهم الانزعاج من التبشير الأخلاقي الذي غالباً ما يبعث على الملل إن لم نقل على استهبال الكاتب. أنا أيضاً عندما أقرأ، أتعطش إلى ما يشرح صدري ولا أطيق الدوارين وال دراويش. قد أكون منهم أحياناً ولكن هذا لا يتناقض وكوني لا أطيعهم، لأنني لا أطيق نفسي حين أنشاطر، مستسلماً لمستلزمات الإقامة في ظلال أنظمتنا «الديموقراطية» ومجتمعاتنا الطيبة المتعصبة). أنسي الحاج لم يجد أي صلة قرب بينه وبين الأنظمة العربية التي توجج الثورة السورية، على العكس من ذلك : (كون هذه الأنظمة بالذات هي التي توجج يقلقني على مصير سوريا أشد القلق، ومهما حاولت التجرد أراني أشتبه في دوافع ذلك التأجيج وأرتاب في ما يراد لأقطارنا بعد سقوط طغاتها: ديموقراطية السلفية؟ ديموقراطية الفوضى والمذهبية؟ فيضان التففت العرقي والطائفي والقبلي؟ أم انقراض بفعل حروب أهلية إبديّة

من الأغصان والماء يترك الدنيا وراءه. كانت الأصوات والأشكال أركاناً للحلم، ولم يكن أحد. لم يكن أحد إلا وله أجنحة. وما كان لزوم للتخفي ولا للحب ولا للقتل. كان الجميع ولم يكن أحد. أحد لم يكن كاسراً. كانت الأم فوق الجميع وكان الولد بأجنحته. وصاعقاً أعلن الألم المميت أنه هنا، في الداخل اللين، ولم يكن يراه أحد. وانبرى يبني ثم يهيل التراب على الوجه على العينين على الغمامة التميمة. ولم يبق من تلك الكروم إلا ذكرى استعيدها أو تستعيدني، تارة أقتل وطوراً أقتل والشر إنما في ظهري وإما في قلبي!... رفعت قبضتي في وجه السماء لعنت وجدفت ولكن قل لي كيف أنتهي من جحيم السماء بين ضلوعي؟! لم يخلصنا يا حبيبي إلا الجنون حين طفرنا إلى الضياع النضير والتقينا ظلالنا فأضاءتنا عمتاتنا وصارت أحضاننا موجاً للرياح. الشاعر هو المتوحش ليحمي طفولتنا الملحن هو الأصم لكي يسمع المصور هو الأعمى لكي يري الراقص هو المتجمد لكي يطير. لا يحضر إلا ما يغيب ولا يغيب إلا ما يحضر. فلاغب في شيرود المساء فلتبتلني هاوية عيني!... أي صلاة تنجي؟ كل صلاة تنجي! والرغبة صلاة دم الروح الرغبة وجه الله فوق مجهولين ونداء المجهول أن يعطى ويظل مجهولاً. الرغبة نداء الفريسة للفريسة نداء الصياد للصياد نداء الجلال للجلال الرغبة صلاة دم الروح فرسها الفرس المجنحة وجناحها جناحاً خلاص في قبضة اليد. غيوم، يا غيوم رسمت فوق الفراغ قوس غمامي قوس غمامنا أيها الحب قوس غمام المعجزة اليومية. غيوم، يا غيوم يا هودج الأرواح جسدي يمشي وراءك، يمشي أمامك، يتوارى فيك. غيوم، يا غيوم باركي الملعون السائر حتى النهاية باركني علميني فرح الزوال...»

لقد سرق وقت القصيدة وامتلكه قبل أن يكتبها، فحتى هي لا تعرف كم يمضي من الوقت حتى تتم. في شتاء الجذب هاهو ذا يحص أفقاره ليدونها ويزرع بها خميرة خواطرة وبعد هطول إرصاصاته يقترب بإحساسه من فنيات اللحظة وتفصيلها اليومية، يكتب المشهد بشعرية. يحكي عن لرابط بين الفضاء والآخر. وما يتجول في الفراغ. نصوصه تحب التأمل والرغبة في الخروج عن التقليد. للوصول للذات والآخر والطبيعة، يعتمد الصورة الحداثية، لذلك لا بد أن يمحو ما لا يناسبه ليمنح لموهبته الحفاوة. فازت وحدة الرجل والمرأة في أبياته بلقب قران. ما إن



الله العروبي الذي اختار ماركسيته الذاتية. كما انتهى أبو  
زيد إلى المنفى واحترق طه حسين مراراً في السبعينات،  
وقتل مهدي عامل!  
وسأطل أردد أخبارها. فهي نبوءتي وأنا نبيها  
ومثل كل نبي أكرّر  
لا تعرفونها ولن  
ولا تصدّقوا: إذا صادفتموها لن تقتلوهما  
لأنها امرأتني ولأنني أبغضكم  
ولأنني ساموت ساموت ولم أبلغ في بستانها حصادي  
ولست قانعا برزقي  
وأكرّر: إذا صادفتموها أرسلوها إليّ  
وأكرّر: احفظي صراخي  
لذا كانت كلماته بدفء الشمس على الذراع وأنفاس  
الأرض ضوؤها لم يعد معتما بالزجاج الغامق. تعبيراته  
فراشة برتقالية اللون في سلة من ورود المعاني. تدعن  
البتلات لدفعاتها المثابرة، فتحنني بنعومة ودلال لتغلق  
خلفنا الأبواب، وتتفتح ذهبية متشعبة.  
وأكرّر: في اسم حبيبتي حرف الهاء ، فمن رآها ليقل  
لها لم أعد أذكر من الأبجدية غير الهاء  
وليقتلها إذا، إذا، إذا، إذا ضحكت !

وانفصالات تولّد انفصالات؟  
ولا أنحاز لأني أتسع للمختلفين ما دمت أحب الإنسان في  
كل منهم.  
لا أنحاز لأني لا أملك الحقيقة ولا أحب من يمتلك الحقيقة.  
أنحاز إلى الأطفال والبسطاء والضعفاء.  
أنحاز إلى العزل والمخطوفين.  
أنحاز ضد قتل الدم البارد والدم الساخن والدم الفاتر.  
أنحاز ضد مصادر الخوف أينما كانت.  
كتب الأستاذ زياد منى تعليقاً على مقاله (إلى الخائفين):  
(أننا بآراء كهذه «نجلد أنفسنا» و«تاريخنا لا يختصر في  
جملة شاعرية وناقصة المعنى. تاريخنا يكتبه حاضرنّا».  
ثم يذكر أمثلة عن عراقة العرب في التسامح والتعايش وعن  
تعصب الصهيونية ودموية مسيحيي الغرب ضد المختلفين  
عنهم ولو كانوا يدينون بدينهم نفسه، ويختم أن «التاريخ  
ليس من اختصاص الأدب، وهو في الوقت نفسه ليس  
وصياً عليه) ينطبق الأمر في شكل العام على دعة (المنهج  
المادي في التاريخ) الذين عود أصولهم العربية إلى شبلي  
شميل ثم تناسلوا في أجيال متعددة الألوان. تختلف وتأتلف.  
ضمت في ثناياها لويس عوض ومحمد مندور وحسين  
مروة والسوري ياسين الحافظ والبناني مهدي عامل وعبد





## تحولات حداثة السرد في المتخيل التراثي

أسامة غانم

تمتلك الرحلة في رواية « رحلة الضباع » ( المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠١٣ ) للروائية سهير المصادفة ، بعدين متوازيين هما البعد التاريخي/ المجازي والبعد الواقعي / الاستكشافي ، المستندة على المرجعية التاريخية - المعرفية والتمكنة على الواقع ، لتشكيل رؤية مندمجة متفاعلة مع النص والمتلقي ، فالمجازي يتمدد على رقعة زمنية تقارب ألف وأربعمائة عام مضت ، تحديداً بعد الهجرة النبوية بنحو خمس وثلاثين عاماً ، تبدأ بالفتنة الكبرى وذلك بمقتل الامام عثمان محقة نبوءة الامام علي بن ابي طالب « أحذرك أن تكون إمام هذه الأمة الذي يقتل فيفتح عليها القتل والقتال إلى يوم القيامة ، ويلبس أمورها عليها ويتركها شيعاً لا يبصرون الحق لعلو الباطل ، يمجون فيها موجاً ويمرجون فيها مرجاً » ١ ، اما الواقعي فهو حكاية - رؤية رجل نحو المرأة التي هي زوجته ، هذا الطرح المرتكز على الدم والجنس جعلته سهير المصادفة يتداخل ويتنافذ فيما بينهما ، وتتداخل احداث الرواية بين التاريخي والتخييلي حيث يقوم الحاضر بالعبور الى الماضي وبالعكس ، مما اعطى هذا التنافذ الرواية زخماً شعرياً جمالياً و تحولاً حدثاً في سرديات نص الرحلة.



الدرب نفسه الذي سيختاره بعدي ابن الإمام ٢، ص ١٠١ الرواية .

كذلك « نرmin » تبدأ رحلتها حين مغادرتها للشقة وهي مطلقة ، نحو التغيير، نحو انعطافة جديدة ، حاملة معها ذاتها فقط ، وحبا بالاستكشاف والحرية :

ما زال عليك قطع اميال من الألم المرير واذا ما أردت اختصارها ياسيدتي فكوني شجاعة ، ص ٢٣٢ الرواية .  
لقد قامت الروائية بالاستغلال على تقنية رواية داخل الرواية ، كما في حكايات الف ليلة وليلة حيث تشغل حكاية داخل حكاية ، محكي داخل محكي ، زمن الحكايات متداخل متشابك لا يشعرك باختلافه حتى لو كان هنالك اختلاف فيه .

تتكون الرواية من سبعة فصول ، كل فصل مسبق بهامش عن وصف طبائع الضباع مستمد من كتاب الجاحظ «الحيوان» بدون عنوان ثانوي ، حيث يصبح الهامش هنا جزءا اساسيا من المتن ، واضاءة له ، موضحا اقتران صفات الرجال بالضباع ، بعكس رواية «لُهو الأبالسة» وضعت عنوان ثانوي على كل الفصول العشرة اسمته « سمكة الجيتار » والهامش مستقل تماما عن المتن ، ولايتم له بصلة ، وكانت رواية واحدة ، اما في « رحلة الضباع » فقد وضعت الروائية العنوان الرئيس مرتين ، مرة على كل الرواية حتى قبل الاهداء والمرجعية ( طه حسين وفتنته الكبرى- الاصفهاني وأغانيه - الجاحظ

واذا علمنا ان الرحلة مشتقة من الارتحال وهي تعني الانتقال من مكان لآخر ، لتحقيق هدف معين ، ماديا كان ذلك او معنويا ، فان دافع رحلة الضباع كان لسبيء النساء بغرض استغلال اجسادهن والتمتع بها ، والسيطرة عليها « - آه ، لو كنت تعرفت إلى سيد هذه الدار منذ ايام وهو يزق مثل ديك الفجر في أهله بأنه ذاهب الى نصره الله والحق ، والمصيبة أن جميع أهله وجميع الناس يعرفون جيدا الإلام هو ذاهب .. لاشيء سوى جمع الغنائم والاستيلاء على المزارع وأسر الجوارح ص ١١٦ / ١١٧ الرواية» ، وذلك لايحقق الا بالقتل وسفك الدم فرحلة الضباع ماهي الا عبارة عن رحلة العربي في التوغل في الدم العربي واهانة واضطهاد وقمع المرأة عبر القرون ، فالاستعارة للضباع استمدتها سهير المصادفة من قتل الواحد للآخر ومن الرؤية الدونية للمرأة « وكانوا هم مثل قطيع من الضباع أثناء رحلته ما إن يسقط أحدهم حتى يأكلوه ثم يواصلوا العدو خلف الأنجم ص ١٦٦ الرواية .

وفي رحلة الضباع نعث على رحلات اضافية ، فهناك رحلة « السوداء بنت الرومي » في الرواية - الحكاية تبدأ منذ البداية ، في السفر في دروب المسلمين ، حاملة معها منزرا وحيدا ونبوءة سوداء فوق اكتافها، وروحاً قلقة ملتاعة ، وحبا بالاستكشاف :

-كان علي أن اخترق قلب الصحراء لأصل الى الربذة وفيد والتعلبية والأسود وذو قار ومنها الى الكوفة ، سأسير في





ستدفن نفسها في حجرة ما حتى تجن تماماً ؟ ، ص ١٠ الرواية .

ثم يتفجر الموقف عند عثوره على قصاصات ورقية في سلة المهملات بخط يدها ، فيلتقطها ويعيد ترتيبها بعد أن يقوم بكوبها ورصها ولصقها بشريط اللاصق الشفاف ، وهو يظن انها خطاب الى عشيق ما ، ولكن ياهول المفاجأة له ، حين يتبين انها فقرات من حكاية جارية عربية مسافرة في الصحراء ، تغتصب من قبل إمريء ما من دبرها -كم من الدلالات التأويلية في هذا الفعل الجنسي الشاذ ، حينما تغتصب المرأة من دبرها وليس من فرجها ، فالدبر لخروج الاوساخ بينما الفرج لانبعاث الحياة ، ففي هكذا ظاهرة نعثر على العقلية السادية ، المأزومة ، المشوهة- ، وهنا في هذه اللحظة ينهار تحت وطأة المتركمات السوسيولوجية - التاريخية الذكورية المرتكزة على المركزية القضيبية ٣ في العقلية العربية، والموروث الثقافي الجنسي الاصولي، حينما يظن ان زوجته « نرمين » هي المؤلفة ، فالمرأة الكاتبة اشد خطورة واعمق خطيئة من المرأة العاهرة في نظر مؤسسة الفحولة التخيلية، وليس من الممكن ان تكون المرأة مبدعة موهوبة ، وهي منقبة محجوزة مهجورة :

« هل تنقل هذه الحشرة طوال فترة غيابي عن البيت أوراقاً من مخطوطات النثر العربي الممتلئة بكل الموبقات والممنوعة من التداول في المكتبات العربية - والتي حرصتُ على اقتنائها بصعوبة - ثم تمزقها بعد نقلها ؟ من أين جاءت الفاجرة بتلك الكلمات ؟ ظلت أوخر عودتي ولقائي بها ، وظلت أقترح كل الاحتمالات الممكنة وغير الممكنة ولكنني لم يرد بخاطري أبداً أنها هي المؤلفة ، ص ٣١ الرواية » .

عندئذ تتلبس جمال ابراهيم / الراوي حالة معرفة واكتشاف

وحيوانه - الجبرتي - المقرزي ) ، ومرة اخرى وضعت داخل الفصل الرابع ابتداءً من صفحة ٩٩ حتى صفحة ١٩١ ، هذه القصيدة في كتابة عنوان الرواية هكذا ، تدلل على ان رحلة الضباع لم تنته لا في تراثنا ولا في زمننا المعاصر رغم الامل الذي سربته الينا في نهاية الفصل السابع .

تبدأ الرواية ومنذ السطر الاول بداية استفزازية مبطنة بهلوسات الزوج المدعو «جمال ابراهيم»/ الراوي ونظرته الذكورية المتخلفة والمحقرة لزوجته بشكل خاص والى النساء بشكل عام-إن البطل «جمال ابراهيم» قد رسمته الروائية كنموذج حي للرجل الشرقي بكل أفكاره واوصافه وتصرفاته - « قررتُ منذ عام تقريباً أن أرمي يمين الطلاق على هذه الحيوانة الصغيرة - ص ٩ الرواية » ، وعلينا قبل أن نتوغل في الرواية أن نتعرف على هذه الشخصية المركزية والمحورية من خلال لسانها والتي هي « جمال ابراهيم »/ الراوي ،صحافي يعمل مصححاً لغوياً في جريدة « أندلسية» ، عديم الموهبة ، محدود التفكير، ضيق الأفق ، كتبه التي في مكتبته لم يقرأها ، بل موضوعه في المكتبة كديكور،تجاوز الخمسين من عمره ، جعلته سهير المُصادفة يصف نفسه بخبث لكي تكشف باطنه امام المتلقي في تجسيده صورة الضبع او المثقف المزيف :

في الحقيقة لم أخلق لأكون صحفياً فأنا كسول للغاية ومخي لا يبدع أي شيء جديد وهناك عطب ما في مشاعري ، ص ١٥ الرواية .

-أتأمل بازدرء عضوها التناسلي بعد الانتهاء منه ، ص ٤٦ الرواية .

-لا أريد الآن إلا أن أستسلم تماماً لهذه النفس الخربة التي امتلكها ، ص ٧٩ الرواية .

-يبدو أنني لم أقرأ شيئاً من الكتب التي أفتنيها على الاطلاق ، ص ١٩٦ الرواية .

يقع « جمال ابراهيم » فريسة للشك والارتياح في « نرمين » ، وتجتاحه وساوس وافكار غير سوية البتة ، ومما يزيد شكه وارتياحه بها ، هو استدراجه الى الفراش كل ليلة باستماتة من قبلها :

-هل تخونني هذه الحشرة ؟ ماذا وراء تلك العاقر التي جعلتني طوال سنوات أعتقد أنها تحبني حتى العبادة ولا أفكر إلا في مصيرها بعد أن اهجرها .. هل ستنتحر مثلاً ؟ هل ستمرض بالسرطان من جراء الحسرة وتموت ؟ هل

يفضح المسكوت عنه ، ليقراء الجميع ، ولتعثّر على دربها الخاص بها في نقل الحكاية، وبهذا العمل تلغي «نرمين» شروط الحكاية وتجعلها مستباحة للكل ، مثلما كانت الجدة «السوداء بنت الرومي» «مُباحة لجميع الرجال» .

أما نبوءة الجدة الأولى فكانت مختلفة عن لعنة الحكيم التي لعنت بها الجدات، فبينما كانت في خبائها تنشق الأرض أمامها ويخرج كائن بلا ملامح ويأمرها بتبليغ المسلمين بالتوقف عن القتال فيما بينهم، وبعد هذا الظهور تشعر بأنها منحت قدرة على رؤية مامر من أحداث سابقة وماسوف يمر منها .. «كنت أعرف أنني صرت قادرة على رؤية ما أشاء من سابقات الحوادث ، ورؤية ما هو قادم منها بإذن من الله .. لاحظت أن زواحف الأرض السامة وحشراتنا تبتعد عني دون أن تمسني بسوء كأني صرت فجأة محصنة ضد كل ما يؤدي في الحياة، ص ١٠٥ الرواية .» ، وعلى اثر مناداتها للمسلمين وتحذيرهم بالابتعاد عن الفتنة التي أصبحت متجذرة فيهم ، وذلك بالاصغاء والاستماع للآخر ، وتحريم سفك الدم ، ولكن تنبيهها لأحد يستمع له ، لأن ليس هناك من يسمع ، لهذا يفتح على هذه الأمة القتل والقتال إلى يوم الدين ، ويطلقوا عليها نعت «الرأئية» ص ١٢ ويصبح عملها وهي في خضم الحروب الضروس الحاصلة بين المسلمين الاخوة في الله أن توارىهم التراب ص ١١٣ ، ومن اجل الخلاص ومن اجل حبيبها «عمر بن عدي» الذي هجرها ومضى على أساس الجهاد في سبيل الله تسلك درب الكوفة لتلحق به ولكنها تنفيه سنوات وسنوات – يتبين أن «عمر بن عدي» يتاجر بالأسلحة والدروع بين الفرق المتحربة ، ولوضعت عندما تعثر عليه أخيراً يقوم ببيعها كجارية للقعاقع بـ ألف دينار وبرذونة وناقعة-، لكن نبوءتها تنتشر في أرجاء الصحراء وتصل إلى المتحاربين ، ولكن.. «لم أفهم شيئاً مما خطته يدها على الإطلاق هل هذه رواية ؟ ص ١٩٥ الرواية .»

هل هو حقاً لم يفهم «مضمون» المخطوط ؟ ومن الذي قال له أن هذا المخطوط هو رواية ؟ ما كان يود أن يقرأه في المخطوط توسلاتها وآهاتها وتوجعها ومشاعرها وضعفها وانكسارها ، ولكن ذلك لم يحصل ، بل نرى انها تقول شيئاً مغايراً ليقيناته وثوابته ، تقوله «نرمين» على لسان السوداء:

«ضيعتُ عمري كله خلف سراب .. خلف ضبعٍ من ضباعهم بري قلبي برياً؟» ص ١٨٤ الرواية .

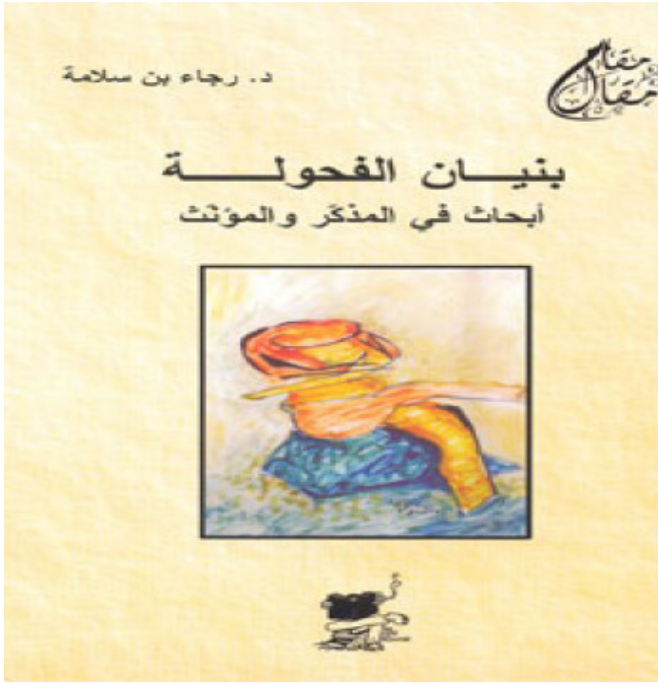
ماتفعله زوجته في الشقة اثناء غيابه ، عليه يقوم بنصب كاميرات مراقبة في الشقة ليخترق افعالها ويطلع عليها ، ولو كان باستطاعته لقام باختراق افكارها والاطلاع عليها ، ولكنه لا يشاهدها الا وهي تكتب ثم تكتب ، فالكتابة في هكذا حالة تصبح فضاءً لامحدوداً من ممارسة «فعل» الحرية المفقودة ، ففي الكتابة تحقق حياتها وتثبت وجودها الذي يحاول زوجها الغاءهما ، وفي الكتابة ايضا تتحرر منه وتنتصر عليه :

-هل ستكتب الآن امرأتي؟ هذه المرأة تكتب ! ماذا تكتب هذه المرأة التي لم تخرج من عبااتها ثم لم تخرج من جدران بيتي ؟ ماذا تعرف عن الحياة لتكتبه ؟ وإذا كنت أسخر من الكتاب من الرجال الذين خبروا الحياة وخبرتهم فماذا عساني أن أقول عما تكتبه تلك الناقصة العقل والدين ؟ ص ٦٨ الرواية .

ويعصور الراوي مخطوطها الذي يعثر عليه في احدى مجلدات الف ليلة وليلة والذي لم يتعد تسعين صفحة ، والذي يحكي حكاية امرأة اسمها «السوداء بنت الرومي» التي لم يعرف احد سنوات عمرها ، حكاية شفاهية تناقلت الف وأربعمائة عام عبر لسان الحريم ، بشروط تتسم بخبرة نسائية ، على أن تحكى الحكاية من قبل الجدة لحفيدتها من ابنتها لا من ابنها ، وقبل موتها بثلاثة ايام ، «قالت الجدات حفيدات الجدة عبر قرون» حتى لا تبقى الحكاية/ الشفاهية محفوظة في سلالة واحدة ، وتمنع الوصول الى ذكور القبيلة ، هكذا وبهذه الطريقة وصلت الحكاية نرمين من الجدة الكبرى «السوداء بنت الرومي» التي حكىتها لحفيدتها هاجر ابنة بنتها الحباة ، ولكن عندما تسأل نرمين جدتها أسئلة كثيرة منها انها عاقر وكيف سوف تستطيع ايصال الحكاية ، ولمن ؟ تقول لها جدتها بحزم :

-للمرأة يابنتي دروبها الخاصة التي لم يطأها سواها إلا الأبالسة ، ص ٩٧ الرواية .

وللحكاية لعنة لا احد يستطيع الخلاص منها أبداً الا بأن تحكى ، فكيف بأخر حفيدة عاقر ، لا حفيدة لديها ، فتتخذ قرار حاسم بأن تحول الحكاية الشفاهية الى نص / مخطوط مكتوب – هذا القرار كان نتيجة المعاملة اللانسانية لـ «نرمين» من قبل الزوج «جمال» ، ونتيجة عزمه الزواج بأخرى رغبة في الانجاب رغم أن الحكاية قد نُقلت اليها منذ خمسة وعشرين عاماً وبالضبط قبل زواجها بعام وموت جدتها بثلاثة ايام- وبهذه الطريقة تحول التاريخ الشفاهي السري المهمش للنساء الى تاريخ مدون معلن



لقد بنى تصوراته وأرائه على الفعل الجنسي ، أي على الممارسة الجنسية التي كانت تحدث بينهما المغلفة بهلوساته وتصورات المنبعثة من قمقم «مارد» الف ليلة وليلة «، ومن دار» السبع بنات «، عبر مركزية لاهوتية – قضيبية متراكمة في السوسيولوجية – التاريخية تعمل على نشوء خطاب ثقافي ديني يكرس العنف السادي تجاه المرأة والنظرة اللانسانية :

«إزاء يقيني بأن كل أجزائها ملكي ، مزقت للمرة الأولى في حياتي معها كل ماكانت ترتديه بكل ما استطعت من قوة فتناثرت الفيونكات الحمراء الحريريّة الصغيرة التي تزين حمالات قميصها الوردي ، تحسست بهدوء مثير صدري .. شددت شعرها وأكلت شفيتها أكلاً وابتلعت تأوهات التي لم أسمعها بهذا العنف من قبل أبداً وأنا مفتوح العينين ، ثم توقفت لأتأمل كل جزء من جسدها العاري ، كنت أحاول أن ادخلها من كل فجأها علني أختفي فيها ، كان صراخها العاتي يهزني وعلى إيقاع يدها التي تضرب ظهر السرير اكتشفت أنني يمكنني الاستمرار هكذا وإلى الأبد إذا تحكمت في انقطاعي عما أفعل فجأة أو أستغراقي في محاولة الإجابة عن سؤال واحد : مم صنع هذا الكائن الفاتن ؟ ص ٢٣٥ الرواية .

هذه رؤية الزوج تجاه «نرمين» ، رؤيته الأنانية ، فهو لم يحاول يوماً أن يتعرف على مشاعرها وأحاسيسها ، ولم يتقرب منها نهائياً وهي المجروحة والغارقة في المهانة ، والتي أصبحت خارج حياته ، لأنها هي ليست طريفة لكي تحتاج الى صياد ، بل هي امرأة كاملة تحتاج الى رجل ، ولذا نرى أن وصفها للعملية الجنسية تأتي من قبلها مختلفة تماماً بل مناقضة لرؤيته وتصوره ، بل تكون على الضفة المغايرة الأخرى :

«أن واجبه المقدس أن ينكب فوقك لاصقاً صدره بصدرك خائفاً إياك ضارباً بعرض الحائط كل وصايا أبن حزم في ممارسة الحب ومشراً رأسه لأعلى ليخفي وجهه بعيداً عن وجهك ولكي يتحاشى بالمرّة تقبيلك ودونما كلمة واحدة ودونما همسة محبة ودون أن يشير من بعيد أو قريب إلى أنه يرغب في ملازمة حتى يدك أو أنه يحب أن تحتضنيه هكذا سيدخلك ممدداً عليك صامتاً ولن يُسمع في الفضاء إلا هديلك دون أي صدى ، ليس لأنه وصل الى ذروة محبته ، وإنما لأنه أدى واجبه ولسوف ينهض عنك مخلفاً إياك جائعة لانجذابه الأول ولولعه الأول بجسدك ، وقد تروحين وقتها في تخيله وهو يفتش في أعضائك عضواً عضواً عن

أكثر من باب للدخول ، ص ٢٢٥ الرواية .  
دون قبلة دون همسة محبة دون لمسة حنان، يدخلها ، وهكذا كان «عمر بن عدي» مع جدتها السوداء عندما يعتليها ، ويحول جسدها الى ضلع من ضلوعه - رؤية الاسطورة التوراتية نحو المرأة بأنها خلقت من اضلاع الرجل - ثم لينفضها من تحته فجأة ويركلها كأنها كلب اجرّب وهو الذي كان ينكحها منذ لحظات ، وهو الذي حرثها - أي نكحها حسب تعبير الروائية - خلال عام واحد خمس وسبعين ليلة متفرقة ، تناقض في الفعل وفي الرؤية وفي الموقف .

الصور السردية تتناغم متلاحمة في البنية الحكائية المتواجدة في مخطوط «نرمين» مع بقية الرواية المكتوبة من قبل سهير المصادفة ، وتشترك جميعها عند تناولها في المنظور « الفنتازي » و « التخيل » و « الواقع » ، فالحكاية التراثية المتخيلة تلتقي مع الحكاية الراهنة المتخيلة في الكتابة ، بل أن «السوداء / المخطوط و» «نرمين»/ الحاضر و الروائية /الرواية يتحررن عن طريق الكتابة ، ففي الحكاية الشفاهي تتحرر « السوداء » :  
لم أعد أدري الآن يابنيتي كم ليثت في كنفه أتمرغ في الحرير وأنتأب من السعادة وأساعد في كتاب الأخبار التي يمكن كتابتها على لوح الزمان بعد أن علمني الكتابة . ص ١٩٠ الرواية .

كذلك «نرمين» تحررها ينبثق من كتابتها لمخطوطها



غلق النص ، وتتوقف في زمن معين ، وكتابة تعمل على فتح النص ، وتجعله دائماً محايثاً ، وبين هاتين القراءتين ، تقع مسألة الحداثة ، فإن كتابة وقراءة هكذا نص ، هي لذة ، وهذه اللذة ليست قطيعة مع المتخيل التراثي ، ولا مع اللحظة الراهنية ، بل هي امتداد لهما ، وتجدير وترسيخ فيهما ، واخيراً سوف أتساءل كما تساءل «رولان بارت» : « إذا كنت أقرأ هذه الجملة بلذة ، وهذه القصة ، أو تلك الكلمة ، فلأنها كتبت ضمن اللذة ( فهذه اللذة لا تتعارض مع عذابات الكاتب ) . ولكن ماهو قولنا في العكس منها ؟ هل الكتابة ضمن اللذة ، تضمن لي – أنا الكاتب – لذة قارئ ؟ ٤ .

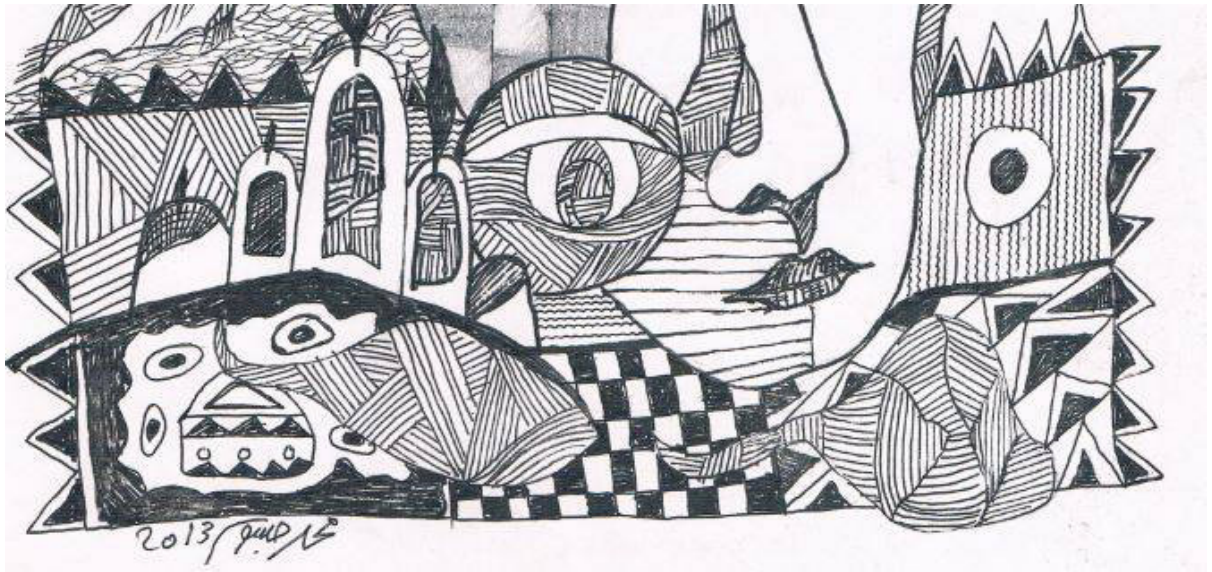
#### الهوامش والإحالات

- ١ - ابن الاثير - الكامل في التاريخ ، تحقيق الشيخ خليل مامون شيحا ، ج ٣ دار المعرفة ، بيروت - لبنان ، ص ١٢٨ .
- ٢ - الإمام الحسين بن علي (ع) .
- ٣ - هذا المصطلح قمنا باستعارته من كتاب « بنيان الفحولة : أبحاث في المذكر والمؤنث » للدكتورة رجاء بن سلامة ، دار المعرفة للنشر - تونس .
- ٤ - رولان بارت - لذة النص - ترجمة : د. منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ، حلب - سوريا ، ١٩٩٢ . ص ٢٥ .

المنتسب لسلالة النساء / الجواري فقط :  
لقد وضعت في مخطوطك : لحظات الأسرة كلها ، ووجع البلاط من فرط كثرة وثقل خطواتك عليه ، وتعب المرايا ، ونيران غضبك التي تشتعل في وحدتك ، أحلامك التي لملمتها بحرص بالغ من ليالٍ شديدة السواد وحبستها الى الأبد في سطورك . ص ٢٣٠ الرواية .

وهي في انفصالها عنه تصبح روائية مشهورة ، وتشارك شباب مصر في شهر يناير ٢٠١١ النوم في ميدان التحرير ، اما الزوج فيدرك بعد فوات الآون كم هو غبي واحمق ، ولكن الندم لايفيده في شيء ، ولا يفيده تتبع حواراتها على الفضائيات ، ولا مراقبته لها وهي مع زوجها تجلس على مقهى الفيشاوي بالحسين ، وهي تشرب الشيشة التي طلبها لها زوجها ، فهو كما يقول عن نفسه صارخا : «أنا طائر الحباري » ، الطائر الطريدة الاولى والتراثية للصقارين في صحاري الجزيرة ، وهو يشكل التحدي الكبير لهم ولصقورهم ، واصطياده يعطيهم الإحساس بالفخر والنصر .. فهو طريدة نفسه ، وطريدة العقالية الظلامية .

يقول « أدونيس » : « تاريخ الإنسان هو تاريخ حريته » ، وحرية الإنسان في أن يكون ذاته - مثلما عملت « نرمين » عند مغادرتها للشقة عندما أرادت بنطلون جينيز واسعا وبلوزة زرقاء وجاكيت أسود، عاقصة شعرها بدبوس شعر كبير فالتغيير لم يكن وليد الصدفة او اللحظة ، لا لقد حصل التغيير منذ زمن طويل من الداخل -، وبما أن الحرية تقتزن بالكتابة ، فإذا تصبح الكتابة جزءاً مهماً من الحرية ، والكتابة بهذا المعنى كتابتان : كتابة تعمل على





## مفهوم الأدب الرقمي

نوال خماسي

شهدت الساحة الأدبية حراكا ثقافيا نوعيا، يتخذ وجهة جديدة من خلال محاكاة تجارب جديدة في الكتابة الحديثة تسمى بالكتابة الرقمية. فظهور الوسائط والأدوات الجديدة، اتصاليا ومعرفيا طرحت نفسها بقوة لقيادة موجة من التغيير في بنية الذهنية الكتابية، المنجز الإبداعي والزخم الثقافي، ولكن هذه الموجة التجديدية مازالت في إطار التنظير، حتى أنه لا يوجد إلا تجارب نقدية محدودة تناولت الظاهرة بالدراسة والنقد.

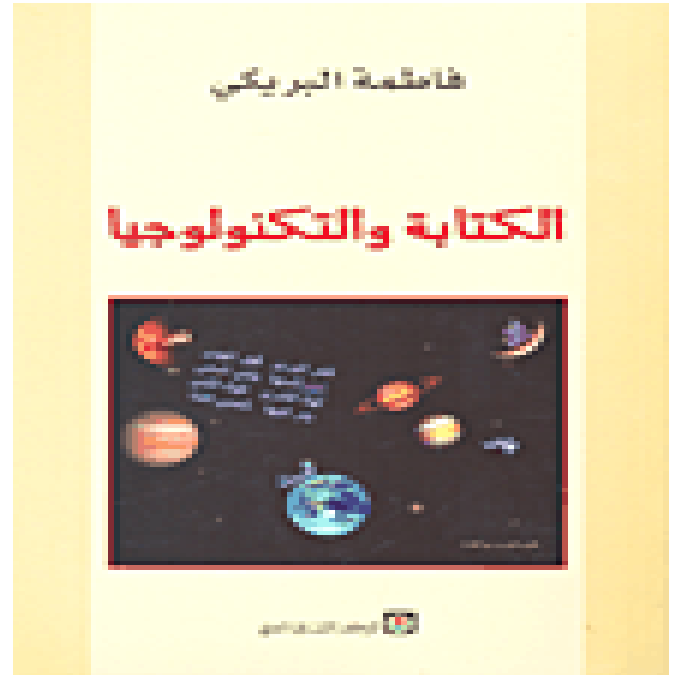
منذ حوالي عشرين عاما ظهر في الساحة الأدبية إنتاج أدبي جديد يقرأ على شاشة الكمبيوتر، و من خصائصه أنه يقوم بدمج الوسائط الإلكترونية المتعددة، نصية و صوتية و صورية و حركية في الكتابة و النشر، في فضاء يسمح للقارئ بالتحكم فيه .

و قد سمي هذا الإنتاج الأدبي بالأدب الإلكتروني أو بالأدب الرقمي كما ينعت أيضا بالأدب التفاعلي. إن محاولة تحديد مفهوم للأدب الإلكتروني تجعلنا نناقش مختلف المفاهيم التي تقدم لضبط مصطلح هذا النوع الجديد من الأدب و في الوقت نفسه نتساءل عن المميزات التي جعلت من هذا الأدب يختلف عن الأدب التقليدي الورقي المطبوع،

الجديد من الأدب و في الحقيقة إن في تسمية كل مصطلح من هذه المصطلحات تشديدا على مظهر من مظاهر هذا الأدب أو على سمة توجه المصطلح و تحده، فالأدب الإلكتروني *littérature électronique* يركز على شكل النص الإلكتروني الجديد و تكنولوجيا المعلومات من اشتغال الوحدة المركزية و مجمل العتاد المصاحب ذي التقنية المعلوماتية و إلى أسلوب النشر الإلكتروني على اعتبار أنه يقدم عبر الوسيط الإلكتروني – الحاسوب- أما مصطلح الأدب الرقمي *littérature numérique* و الذي يستعمل في المدرستين الفرنسية و الإنجليزية، و وصفه بالرقمي يعود إلى أن الرقمية هي الطريقة الجديدة في عرض الأدب من خلال النظام الرقمي الثنائي (١/٠) و الذي يقوم عليه جهاز الحاسوب ، أما المترابط: *hypertext* يركز على تقنية الترابط التي تنظم النص الأدبي بناء على ما تقدمه المعلومات من روابط يجمع بينها متيحا بذلك للمستعمل أو المتلقي الانتقال من نص إلى آخر حسب حاجته.

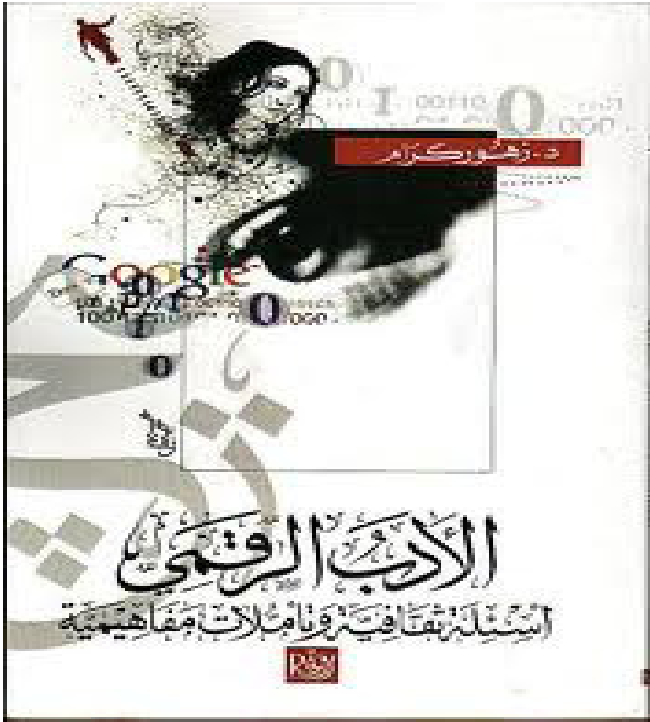
( أما الأدب التفاعلي *littérature interactive* فيركز هذا المصطلح على خاصية التفاعل و التبادل المتعلق بنظام إلكتروني، اتصالي متبادل بحيث يكون الجواب فيه مباشرا و متوصلا من خلال الحاسوب ، الذي يحقق التفاعل في أقصى درجاته و مستوياته بين النص و علاماته بعضها ببعض (اللغة، الصورة، الصوت، الحركة – سواء أكانت متصلة أو منفصلة- و بين العلامات بعضها ببعض (لكونها مترابطة) و بين المرسل و المتلقي أين يصبح المتلقي للنص الرقمي التفاعلي و الذي يحتل مكانة تعادل مكانة المبدع منتجا بالمعنى التام للكلمة و منه يتعدد المبدع و يصبح الإبداع جماعيا، و فيما يخص مصطلح الأدب الافتراضي « *littérature virtuelle* » فهو يركز على الطابع الافتراضي للأدب من خلال استخدام تقنيات شاشات العرض التي تزود النصوص بالمشاهد المناسبة و الأصوات و الجرافيكس و الفلاشات التي تعطي للنص الأدبي الرقمي بعدا يجعل المتلقي يندمج مع النص بشكل كبير و بالتالي تكون عامل جذب نحو النص .

كما شاع استعمال « الأدب المعلوماتي » الذي يحيل على كل المعارف المتصلة بالمعلومات و هو ما نترجمه عادة بالأدبيات لتعني مجمل العلوم و الآثار المعلوماتية المختلفة ، غير أن الاستخدام النقدي الحالي يتبادل مصطلحي



لدرجة جعلته يصنف بالنوع أو الجنس الجديد، فكيف يا ترى يتجلى هذا الأدب؟ و قبل ذلك تجدر بنا الإشارة إلى أن الاختلاف في المفاهيم يعود إلى اللبس الذي يشوبها بعض الشيء و ذلك راجع إلى كون المصطلح ما يزال رجوحا غير مؤطر تماما إذ أنه مازال في طوره البكر تتجاذبه الرؤى و الآراء على حد سواء في التجربة العربية أو في تجربتين الأمريكية و الأوروبية، و من ثمة تعددت مسمياته التي نجدها كالاتي: (إلكتروني، رقمي، تفاعلي، مترابط، معلوماتي، تشعبي، افتراضي)، ففي أمريكا يتم استعمال مصطلح النص (المترابط *hypertext*) و في أوروبا يتم توظيف مصطلحي الرقمي (*numérique*) و التفاعلي (*interactif*)، أما في الفرنسية ابتدئ باستعمال مصطلح الأدب المعلوماتي (*informatique*) (*literature*) باعتباره الجامع لمختلف الممارسات التي تحققت من خلال علاقة الأدب بالحاسوب و المعلومات و عليه فقد تم عقد مؤتمر بباريس سنة ١٩٩٤ تحت عنوان « الأدب و المعلومات » لدراسة هذه العلاقة و محاولة التنظير لها ليظهر فيما بعد و بالضبط سنة ٢٠٠٦ مصطلح جديد نجده في مجلة *formule* الفرنسية في عددها العاشر محورا خاصا عن الأدب و المعلومات بعنوان لأدب الرقمي *littérature numérique* ، و بين هذين المصطلحين المعلوماتي و الرقمي نجد (مصطلحات سبق و أن أشرنا إليها قد استعملت للدلالة على هذا النوع





الصورة و الصوت و فن الجرافيك و الأنيميش، أحواله إلى التعرف على قدرات الإخراج الفني الدرامي . و لسعيد يقطين رأي آخر في تعريف هذا النوع الجديد، فهو يرى بأنه جزء من الإبداع التفاعلي و يعرفه بأنه مجموع الإبداعات و الأدب من أبرزها التي تولدت مع توظيف الحاسوب، و لم تكن موجودة قبل ذلك أو تطورت من أشكال قديمة، و لكنها اتخذت مع الحاسوب صورا جديدة في الإنتاج و التلقي .

بينما تشير الناقدة المغربية زهور كرام بأن مفاهيمه لا تزال ملتبسة بعض الشيء لكونها حديثة العهد، سواء في التجربة العربية أو في التجربة الغربية الرائدة – و لا تحتاج إلى تأملات نقدية تدعم وضوحها الذي لا يعني بالضرورة ضبط المفاهيم بشكل قاطع و تعرفه بأنه حالة تطويرية لمسار الأدب في علاقته بالوسيط التكنولوجي الذي يغير من طبيعة النص الأدبي اللغوية و نظامه و كذا في مفاهيمه المتعلقة بمنتج النص (المؤلف و كذا لقارئه أو متلقيه و من ثمة يؤسس لشكل أدبي مغاير تبعا لطبيعة اللغة الجديدة و التي تأتي بلغة المعلومات فيصبح النص رقميا، و يصبح الأدب الرقمي التعبير الرقمي عن تطور النص الأدبي، أو بتعبير آخر هو مفهوم عام تنطوي تحته كل التعبيرات الأدبية التي يتم إنتاجها رقميا، و تبقى المفاهيم الأخرى محددة للحالة النصية الرقمية مثل الترابطي

الإلكتروني ، و الرقمي للدلالة على الإبداع الأدبي المبني على تطبيقات تكنولوجية مختلفة تقوم على معطيات النص المترابط، و قد اجتهد النقاد في محاولة ضبط مفهوم هذا الإبداع الأدبي الجديد و المختلف بمعطياته التكنولوجية فكانت اجتهاداتهم كالآتي: عرفته كاترين هيلس في مقالة لها تحت عنوان (الأدب الإلكتروني ما هو؟) نشرت على صفحة الواب سنة ٢٠٠٨، بأن الأدب الإلكتروني هو أحد أنواع الأدب الذي يتألف من أعمال أدبية تنشأ في بيئة رقمية أي عن طريق الحاسبات الشخصية و الإنترنت، و قد اختصر الإلكتروني الكتابة المطبوعة بالكتابة الرقمية و الذي يعني عادة الأدب الذي يقرأه الحاسوب ، كما تعرفه فاطمة البريكي بأنه جنس أدبي جديد ولد في رحم التكنولوجيا، لذلك يوصف بالأدب التكنولوجي أو الأدب الإلكتروني، و يمكن أن نطلق عليه اسم الجنس (التكنو-أدبي)، إذ ما كان له أن يتأتى بعيدا عن التكنولوجيا التي توفر له (البرامج المخصصة software) لكتابته، و في حالة عدم الاستعانة بهذه البرامج فلا بد من الاستعانة بالخصائص التي تتيحها كتابة نص إلكتروني قائم على الروابط و الوصلات على أقل تقدير، و بهذا يسهل فهم وصف هذا الجنس بـ (الأدبية و الإلكترونية) معا، فهو أدبي من جهة لأنه في الأصل إما أن يكون شعرا، أو مسرحية أو قصة أو رواية، و إلكتروني من جهة أخرى لأنه لهذا الفن الأدبي أيا كان نوعه أن يتأتى لمتلقيه في صيغته الورقية، و لابد له من الظهور في الصيغة الإلكترونية، و يعتمد هذا الجنس الأدبي الجديد في ظهوره إلى حيز الوجود على استخدام خصائص النص الجديد، أقصد النص الذي يطل علينا عبر شاشة الحاسوب، و هو ما اصطلح عليه باسم - النص المتفرع - (hypertext) و لابد من تأكيد أن النسق الحامل لهذا الحس الأدبي الإلكتروني الجديد هو النسق الإيجابي .

و يمكن تبسيط تعريف فاطمة البريكي بأنه جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية و الإلكترونية، يوظف تقنية النص المتفرع و يأتي عبر الوسيط – الحاسوب-.

بينما يعرفه الناقد الرقمي السيد نجم، على أنه ذلك المنتج الإلكتروني لمبدع ما في سعيه لإنتاج نص رقمي على الشاشة الزرقاء مستعينا بمفهوم جنس أدبي (شعر، رواية، قصة، مسرحية) متوسلا بالتقنية الرقمية و منجزاتها التي أحوالت الكاتب إلى ضرورة تعلم فنون تركيب و تحريك

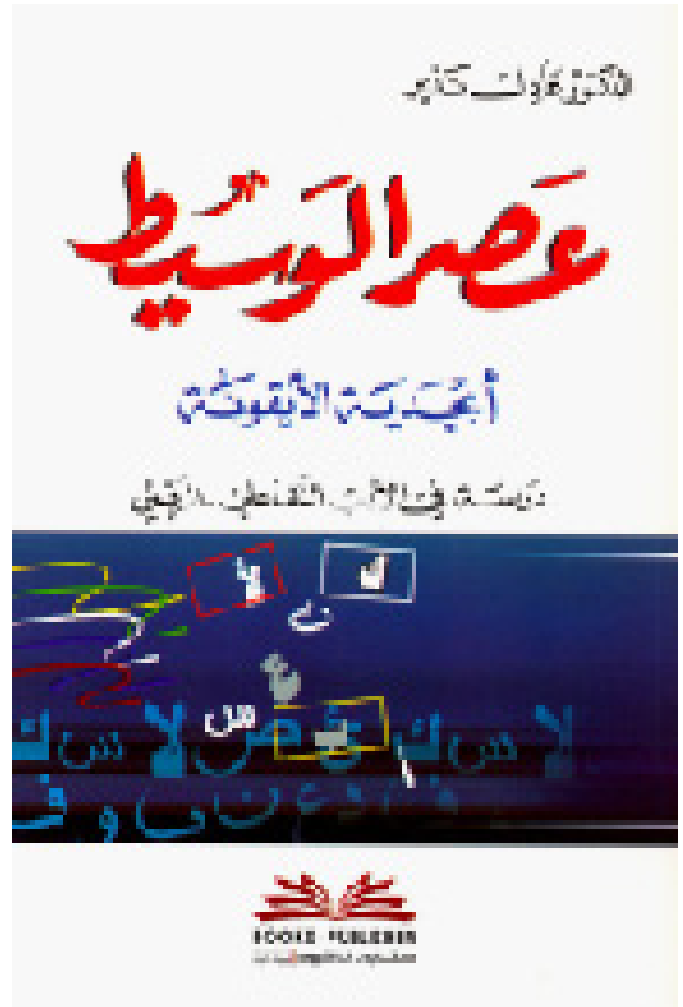


الإلكترونية، و من الملاحظ أيضا أن هذه التعريفات تكون قد حصرت الأدب في علاقته بالوسيط الجديد (الحاسوب) كونه منتج و أداة إنتاج و فضاء لإنتاج علاقات إنتاجية يتحقق من خلالها النص، هذا الوسيط الذي عرف تطورا في خصائصه مما جعله يلعب دورا مهما في التكريس لهذا النوع من الأدب أو ذبوعه و انتشاره بشكل يسمح له بالتأثير في النسق العام، إضافة أنه استطاع أن يغير في لغته من اللغة المعجمية المألوفة – و التي تعتبر الأساس في تجربة النص الأدبي الكلاسيكي – إلى اللغة المعلوماتية البرمجية التي تعتبر الجوهر في إنجاز النص الرقمي، كما غير في أسلوب نشره لاعتماده على النشر الإلكتروني و على تكنولوجيا المعلومات المعاصرة بكل ما تنتجه من إمكانات الاتصال المتعددة: الصورة، الصوت و الحركة و الكلمة المكتوبة.

كما أجمعت التعريفات أيضا على أن الأدب الإلكتروني أو الرقمي جنس أدبي جديد ذلك لكونه يشكل انزياحا عن السنن الأدبي الذي ألفناه من خلال خصائصه القرائية و الكتابية التي تعبر عن كتابة و قراءة معلوماتية غير خطية. و على العموم فإن لكل تصور نقدي وجهة نظر ينطلق منها لضبط خصوصية هذا الأدب، فكما لاحظنا أن لكل ناقد رؤيته التي تختلف عن الآخر، فمنه من رأى الخصوصية تكون في الدعامة الرقمية و منه من رآها في الرابط، و منه من رآها في القارئ و التفاعل، و هذا الاختلاف في الحقيقة يعبر عن الوعي النقدي بالظاهرة الأدبية أكثر ما يعبر عن اللبس في تلقي الظاهرة. إن عملية ضبط مصطلح «الأدب الرقمي» للممارسة الإبداعية الأدبية الرقمية تتداخل مع نشاط العملية النقدية و مع إنتاج النص الرقمي.

و على ضوء ما سبق من تعاريف نستطيع أن نجتهد و نضع ملمحا تعريفيا للنص الإلكتروني أو ما يسمى بالرقمي أو التفاعلي مقترحة أن يكون المصطلح الأكثر عمومية و شمولاً و الأنسب و الأدق حسب تقديري للتعبير عن هذا الأسلوب الجديد في عرض النص الأدبي هو مصطلح الأدب الرقمي التفاعلي.

فالأدب الرقمي التفاعلي حسب تقديرنا، رؤية جديدة للنص الأدبي و للإنسان و الكون و للأدب بشكل عام أساسها التواصل الإنساني و التفاعل الإبداعي الخلاق، و عماده الربط بين ما هو إنساني و بين ما هو تقني، و هو ناتج عن إفرازات ثورة المعلوماتية الحديثة التي بعثت به إلى



الذي يعتبر مفهوما يعين الحالة الأجاسية لهذا الأدب و التفاعلي باعتباره إجراء رقميا تتحقق عبره رقمية النص ، هذا و تبقى المفاهيم قابلة للتحويل وفق مستجدات تجربة النصوص المنجزة رقميا، هذا و تؤكد الناقدة زهور كرام على أن الأدب الرقمي لا يمكن إنجازها خارج المجال الإلكتروني لأنه يتحقق بواسطة البرامج المعلوماتية و لا يقرأ إلا من خلال شاشة الكمبيوتر و عبر تشغيل البرامج، و لذلك يصعب طبعه باعتباره نصا أي وحدة إبداعية و على هذا الأساس فليس كل ما ينشر على شبكة الإنترنت هو أدبي رقمي لأن الخطأ بمكان أن نعتقد بأن إنجازنا نصا ورقيا ثم تحويله إلكترونيا في الشبكة كفيل من أن يجعله رقميا، و يبدو من خلال هذه التعريفات التي سعت جاهدة لضبط مفهوم هذا النوع الجديد من الأدب، أنها ربطت جميعها بين هذا الأسلوب الإبداعي الجديد و بين التكنولوجيا الرقمية على اعتبار أن الأدب يعرف التحول من السند الورقي إلى السند الإلكتروني بفعل ظهور الثقافة

و على كل فالأدب الرقمي التفاعلي هو شكل أدبي جديد من أشكال اقتران و تماهي الأدب مع التكنولوجيا وصفة التفاعلية هي الصفة التي تميزه عن النصوص الورقية التي تنسخ إلكترونياً، و لعل تأكيداً و تركيزاً على صفة التفاعلية و إصاقها بالأدب الإلكتروني يعود إلى كونها جوهر النص الأدبي الرقمي الذي لا يتحقق إلا بوجود ميزة التفاعل على حسب تعريف فاطمة البريكي للأدب التفاعلي، إلا أنها تعترف بأن هذه الصفة كانت موجودة بالإدراك و لم ينص عليها أو تصبح صفة ملازمة للنص الأدبي إلا بانتقاله من طوره الورقي التقليدي إلى طوره الإلكتروني الجديد و من هنا جاء تركيزي على صفة التفاعلية فلم أجد بدا إلا أن ألصقها بالأدب الإلكتروني أو لنقل النص الإلكتروني، و هذا لا يعني أنني أنفي هذه الصفة عن الأدب الكلاسيكي، فالتفاعلية – كما أسلفت- صفة ملازمة للأدب منذ نشأته، « فقد كانت خلال مرحلة الثقافة الشفهية أكثر نشاطاً و أثراً، فتعدد الروايات في النصوص التراثية يعد أكبر دليل على ذلك و مع الانتقال إلى المرحلة الكتابية تبدل الوسيط، و ساهم الورق في الحد من هذه الظاهرة حيث أصبح النص المكتوب مرجعية تتراجع أمامها النصوص الأخرى و بظهور الحاسوب و الإنترنت عادت التفاعلية لتتجلى بشدة مع توفر وسيط مناسب و فر لها إمكانيات ضخمة و مذهلة زادت من أهميتها الاتصال بالإنترنت ». لذلك فالنص الرقمي أو الإلكتروني هو نص تفاعلي بجدارة و امتياز و بهذا يصبح للأدب الرقمي مصطلحاً شاملاً، ذلك أن الأدب سواء في طوره الشفاهي و الطور الورقي كان تفاعلياً و مازال كذلك في الطور الرقمي بل زادت هذه الصفة من خلال الحاسوب و الإنترنت اللذين عززا وجوده و تعدد أشكاله و فاعليته و تفاعله.

الوجود لذلك فهو لا يتحقق إبداعاً و تلقياً، إلا من خلال الحاسوب الذي تحقق بدوره نتيجة التطور الحاصل على مستوى التكنولوجيا الجديدة للإعلام و التواصل و اعتبر هذا الوسيط الجديد الذي أدخل اختلافات جذرية على الأدب بما يوفره من تقنيات قائمة على إمكانيات الملتيميديا (multi – media) من صورة و صوت و مؤثرات أخرى جعلت من الأدب إنتاجاً متشعباً، مقدماً ممارسة جديدة هي الآن بصدد تشكيل تاريخها المتميز عن الممارسة القديمة و بذلك يكون قد تشكل أدب جديد يشق طريقه الخاص يؤكد على اختلافه من خلال مميزاته و أنواعه و أشكاله أيضاً و كذا مؤلفه و قارئه و لغته التي تأتي بلغة المعلومات ليؤسس لمفهوم جديد للنص الأدبي الذي أصبح يوسم (بالتكنو أدبي) أو بالأدبي الإلكتروني أو بالرقمي أدبي على اعتبار أنه عندما يختلف الوسيط تختلف الرؤية الإبداعية و تأخذ شكلاً مغايراً فنحصل على نص رقمي متفاعل يتحقق من خلال المعادلة التالية: أرضية رقمية و معلوماتية زائد لغة معجمية مألوفة زائد وسائط حديثة متعددة، و لعل أهم مظاهر الأدب الرقمي التفاعلي هو ازدياد درجة التفاعل سواء أكان التفاعل بين علامات النص الداخلية و الخارجية أو بين منتج النص و المتلقي و هنا يكون للتفاعل مظهران، الأول إبداعي و المتمثل في إضافات و تحويلات من شأنها أن تسهم في توليد نص جديد، « قد يبادر مؤلف مسرحي إلى إنتاج فصل مسرحي و يصطلح أحد المتلقين بإنتاج فصل ثان و يواصل متلق ثالث إنتاج بقية الفصول، و قد يشرع أحد المنتجين للقصة القصيرة في إنتاج بعض أجزائها و يشاركه أحد المتلقين في إنتاج خاتمته»، فهذا مظهر من مظاهر التفاعل الإبداعي بين منتج الأدب و متلقيه، و أما المظهر الثاني فيتمثل في التفاعل النقدي مع النص الأدبي الذي يتم إنتاجه فيمكن أن ينتج أحدهم قصيدة و يودعها النشر الرقمي فيمكن أن يتفاعل معها المتلقي تفاعلاً نقدياً فينتج نصاً نقدياً متعلقاً بتلك القصيدة و الملاحظ على المتلقي أنه منح مساحة تعادل مساحة مبدع النص، فأصبحت له القدرة و المساهمة في بناء النص مما جعل النص يحقق التفاعل من خلال حيويته و كذا حرية المتلقي في إنتاج معناه.



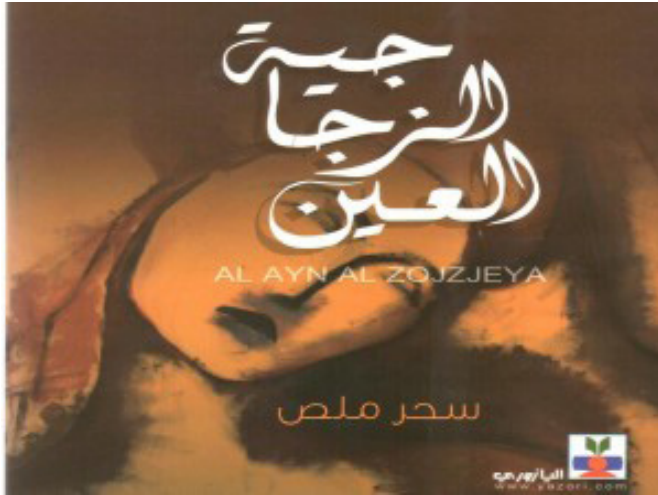
## شعرية الفضاء الزمني في (العين الزجاجية) لسحر ملص

كمال عبد الرحمن  
ناقد من العراق

تمثل الشعرية الدراسة المنهجية التي تقوم على علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، وتهدف لاكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ إلى العلمية التي يتفهم بها أو بين هذه النفوس (١)، وعليه فإن (مسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في تقلباتها بين دلالة تاريخية، وأخرى اشتقاقية، وثالثة توليدية مستحدثة (٢)) ولكن أتساع ضفاف الشعرية جعل منافذها متعددة وأشتغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والاشتغال، أما جان كوهن فقد بنى شعريته على (الإنزياح) (٣) وتتمحور نظريته حول الفرق بين الشعر والنثر من خلال الشكل وليس المادة أي من خلال المعطيات اللغوية المصاغة وليس من خلال التصورات التي تعبر عن تلك المعطيات (٤)، ومهما يكن من أمر فإن تودوروف قد أحسن وأبلغ عندما وصف الشعرية بأنها مجموعة من الضوابط الجمالية التي تجعل العمل أدبيا (٥).

إن شعرنة الزمن في رواية سحر ملص (العين الزجاجية) تبدأ بتشظي الزمن ((الزمان: أمس.. اليوم.. أو الغد.. أو بعد عمر سحيق.. ومضة ضوء في قلب الزجاجية.. ماذا يضير؟)) (٦) حيث تحاول الروائية خلخلة المسار الزمني للنص، باقتراح نقطة بداية زمنية لامركزية تنطلق من إشعاع زمني فوضوي، للدلالة على أن ما يحدث هو ممكن أن يحدث في أي زمان ومكان.

وقبل أن نستمكن خيطاً زمنياً من مسار السرد، تُسقطنا الروائية في سلسلة من الانثيالات التي تسبق التداخل الجراحي (حيث قرر الطبيب استبدال عين المريضة التالفة بعين زجاجية):



((.. وفي مكان عميق ر بما أعمق من منبت الروح تتصعد الآه.. تلك الصرخة التي تتبدد في احداق الكون بلا صدى.. وعلى قيعان شواطئ الموت تتكدس أجساد فرغت للتو من صخب الحياة.. تحمل شقاءها.. وفرحها صديدها.. وديدانها)) (٧)

لا شك ان الزمن من العناصر الاساسية المكونة للنص الروائي، فهو كما يرى (فورستر) الخيط أو السلك الذي تنتظم به البنية التعبيرية الروائية، وان الروائي يصعب عليه كتابة نصه من دون زمن، لأن التتابع الزمني يتدخل في تنظيم أصغر وحدات الجملة (٨)

كما ان الاشارات الزمنية المبثوثة في أي نص سردي تشترك وتتفاعل مع جميع العناصر السردية الموجودة فيه، ومؤثرة هذه الإشارات في العناصر ومنعكسة عليها، أي ان ((الزمن حقيقة مجردة سائلة الا من خلال مفعولها على العناصر الاخرى)) (٩)، ومن هنا تأتي حتمية تواجد الزمن في السرد، وان لا سرد من دون زمن، وهذه الحتمية التي تجعل من الزمن سابقاً منطقياً على السرد، وجعلت منه ((مشخصاً دلالياً ومكوناً معمارياً يوضح شكل الوحدة السردية، ويحمل الوحدات السردية، ويحمل الوحدات السردية المرتبهة طابع الكلية والحركة والانسجام، عند ترهينه لوحداث، واسقاطه لوحداث اخرى، كما يسعى الى اضافة درجة من المعقولية على المنجز الروائي)) (١٠)

ويمكن ملاحظة أربعة أنواع من الزمن في رواية ((العين الزجاجية)) لسحر ملص، وعلى النحو الآتي:

١. زمن السرد.

٢. زمن استباقي.

٣. زمن استرجاعي.

٤. الزمن النفسي.

١. زمن السرد:

يتناول جيران جينيت هذا الموضوع بشيء من الدقة والتفصيل، فيغير - كما يرى حسن بحراوي أيضاً - المشكلة من أساسها من خلال النظر الى الزمن السردية، بوصفه نوعاً من انواع الزمن المزيف وان الحكاية مقطوعة زمنياً مرتين، فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (١١)، وزمن السرد يقع بين الزمن الاستباقي الذي هو استحضار المستقبل في الحاضر بطريقة ما، وبين الزمن الاسترجاعي وهو استحضار المستقبل في الحاضر بطريقة (التداعيات) أو (الفلش باك).

زمن السرد في هذه الرواية يشغل في مواضع كثيرة فيها الى جانب انواع اخرى يتعاقد معها لتشكيل بنية السرد

الحقيقية، وهذا الزمن يفتح الرواية:

((أرتدي الثوب الخمري لحفلي التأبيني.. استعداداً لتخديري للعملية الجراحية.. والحياة يغلفها ضباب التخدير.. ورتابة المر الطبيب يحدق في وجهي، وأنا أحدق في العيون النابتة من الجدران والسقوف.. والشقوق كلها تبحث عن نور.. عن مبضع جراح يعطيها حزمة ضوء غير منكسرة من سراب الحياة الابدية...)) (١٢)

هذا هو زمن السرد، زمن كتابة النص، المتشكل من عنقود أفعال الحاضر ((أرتدي/ يغلفها/ يحدق/ أحدق/ تبحث/ يعطيها)) والرواية ترويها (الأنا الساردة) عن ارهاصات على حافة موت متخيل تبتكر تفاصيله، من موجات قلق وارتباك يصعب تخيلها او تصورها الا من قبل الساردة، ويستمر زمن السرد في الرواية من خلال تشكيل السرد المتنامي في الحاضر من دون الحاجة الى استرجاع او استقدام الزمن:

((الشمس تلفح الطرقات.. قضبان سكة الحديد صامتة طويلة ممتدة في المدى اللانهائي.. الرمال تعوي في الصحراء والطيور تبحث عن ظل تحتمي به من الرمضاء على الدرب الطويل الممتد بين عمان ودمشق، كان يسير حافياً زاد أو قرية ماء يطفئ بها ظمأ الصحراء.. يرتدي قمبازاً متسخاً وقد ظهر منه كتفه يضع على رأسه طاقيّة حجاج، ويحمل خرّجاً فارغاً.. تارة يحدث نفسه وأخرى يصمت..)) (١٣) هذا الدرويش الزمني الذي تلفحه سموم الصحراء ويتمغنط في السدى طريق السراب (دمشق - عمان) وربما بالعكس، يشير بأصابع الرمز التأويلية الى تلك الرحلة الغرائبية التي ستمارسها القاصة دون قصد، حيث انشطار الطفولة البيضاء بين عالمين من الدهشة، او زمنين ينشطران على فضاءي مكانين يتشابهان ولا يتشابهان،



## العين الزجاجية

ونلاحظ ان الوقائع كلها مستقبلية ستقع بعد زمن السرد (زمن الدعاء)، فهذا هو الزمن الاستباقي. والروائية سحر ملص، لها قدرة كبيرة على التلاعب بالفضاء الزمني، حيث تحرك الوقت بذكاء واضح، فعلى طريقة ماركيز في مائة عام من العزلة، حيث يُبقي الجنرال على منصة الاعداء ويحرك الزمن جيئةً وذهاباً ثم يعود الى الجنرال، كذلك فعلت سحر ملص، فإنها تبقى أعيننا معلقة بصالة العمليات، وتذهب بنا مرة الى الماضي واخرى الى المستقبل، وتعود مرة اخرى الى صالة العمليات حيث الطبيب يحاول جاهدا استبدال عين المريضة التالفة بأخرى زجاجية.

## ٣. الزمن الاسترجاعي:

يعرف الاسترجاع في المنظور السردى بأنه ((ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغ بها السرد)) (١٩)، وعلي ذلك فكل عودة الى الوراء تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به الماضي يحيلنا من خلاله على احداث سابقة عن النقطة الزمنية التي وصل اليها السرد (٢٠) ويكشف عن جوانب مهمة فيه تسهم في إضاءة النص ومن بين الاجناس الأدبية تد السيرة الذاتية (الحقيقية أو المفترضة) أكثر من غيرها إحتفاءً بهذه التقنية (٢١).

ان تقنية الاسترجاع تؤلف ((نوعا من الذاكرة الروائية التي تربط الحاضر بالماضي وتفسره وتحله، وتضيء جوانب مظلمة من احداثه ومسارات الاحداث في امتدادها أو انكساراتها)) (٢٢) هذا فضلا عن وظائف عديدة منها (ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، وكذلك الإشارة الى أحداث سبق للسرد ان تركها جانبا، أو اتخاذ الاستدكار وسيلة لتدراك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في الرواية.. ووظائف أخرى لم نذكرها اختصاراً وإيجازاً). فالزمن الاسترجاعي لا يشتغل على الذكريات أو التدايعات أو الفلاش باك فحسب، بل له وظائف أخرى ينبغي استدعائها من الماضي لتعزيز الحاضر وتطوير بنية السرد، بما يستطيع هذا الماضي من سد فراغات التشكيل العام للنص.

وتقوم رواية ((العين الزجاجية)) لسحر ملص في الغالب على الزمن الاسترجاعي، ومنه الاستدكار الذاتي أو السير ذاتي:

(( في تلك اللحظة دخلت جدتي وخطفت مني الرسالة وهي تقول موبخة: هذه الأمور لاتخص البنات... هيا اذهبي الى فراشك... غافلتها حتى خرجت، ثم جلست على الدرجات المؤدية



تبدأ في الأول أولى نبضات الحياة، بينما تشتغل على الثاني سيرة ذاتية كاملة مفترضة من لدن سلطة الساردة على (الأنا) التي تمثل محور الاحداث ونهاياتها المأساوية.

## ٢. الزمن الاستباقي:

هو تقنية سردية تدل على حركة سردية تُروى أو تذكر بحدث لاحق مقدما (١٤)، أي انه (الاستباق) يروي أحداثاً سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها (١٥)، ويتطلب ذلك (( القفز على فترة من الرواية وتجاوز النقطة التي وصل اليها الخطاب لأستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع الى ما سيحصل من مستجدات)) (١٥).

والاستباق بهذا المفهوم يعني التوغل في المستقبل الحكائي القريب أو البعيد، والافصاح عن الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي اليه، أو الإشارة الى الغاية المستقبلية قبل وضع اليد عليها (١٦)

ومهما يكن من أمر، فإن الحاضر قد يحتاج لاستكمال بنيته السردية الى استنطاق أو في الاقل استحضار شيء من الماضي أو المستقبل (١٧)، أي قد لا تكتمل الحادثة الآتية إلا بربطها بحادثة ماضوية أو مستقبلية، وهذه المستقبلية تقع في الزمن الاستباقي للنص، أي توقع ما سيحدث، وما له علاقة مباشرة أو غير مباشرة في الحاضر أو زمن السرد، ومثلما تشتغل رواية (العين الزجاجية) في سياق منها على زمن السرد، كذلك تشتغل في سياق آخر على زمن استباقي:

(( إلهي.. نهاجر اليك بقلوب محملة بكل عناء وبؤس الحياة.. بأيدٍ تفيض بالذنوب.. لنتنظر هناك حيث وجه الإله الازلي.. ودعوات الانبياء.. ودرب مفروشة بالبنفسج تتفتح على لغة التوحيد.. تخبىء في حناياها صلوات ينبض فيها قلب الصحراء..)) (١٨)



فورستر

لسقيفة الحطب، ورحت ابكي.. تمنيت لو أخي عاش.. لأنسني أيضاً.. ولفرحت به أمي ثم أرخيت رأسي على الدرابزين وصرت أهدق في السماء.. ألمح النجوم أحلم بأمي.. ووجه أخي.. ثم غفوت.. وحين فتحت عيني كنت اتدحرج على الدرجات..)) (٢٣)

ونلاحظ هنا عنقود الأفعال الماضية التي تتشكل من الاستذكار (دخلت/ خطفت/ خرجت/ رحت/ تمنيت/ عاش/ أنسني/ فرحت/ أرخيت/ صرت/ غفوت/ فتحت/ كنت) والرواية تشتغل كثيراً على الاستذكار أكثر مما تشتغل على الاستباق، فهي رحلة إنسان أو إنسانة في دهاليز العجب، مخلوقة ممغنطة بالخوف والدهشة والقلق، حيث تتكالب عليها مواقع زمكانية تدحض لديها فكرة براءة العالم وبساطة الحياة، الساردة تدعونا بين وقت وآخر إلى العودة إلى الماضي الأبيض الذي فقد بريقه في زماننا المظلم الظالم الظلامي هذا، وحينما تختتم سحر ملص روايتها هذه بفاجعة الموت، فإنها تشير بأصابع الرمز إلى انتهاء الحكايات الجميلة والزمن الجميل، وما فشل العملية الجراحية في استبدال عين المريضة التالفة بأخرى زجاجية، إلا كناية عن محاولة استبدال الأصل بالمصطنع والحقيقي بالمزيف، ومع هذا صرنا نتمنى المزيف

ولا يرضى بنا هو نفسه. وعلى الرغم من أصابع التأويل التي تشير بها الروائية سحر ملص نحومكن الضياع ومواقع الاسي، إلا أنها تستحضر علامات بارزة في تاريخنا المعاصر لعلها تتمكن من خلالها (إنقاذ ما يمكن إنقاذه) بعد خراب الأنفس وتشويش الإنسان الذي تحول إلى آلة خالية من العواطف والانسانية، تحدثنا سحر عن معركة الكرامة، لتبعث في نفوسنا العزة والمجد في زمن بتنا فيه نفتقد إلى مثل هذه المبادئ السامية:

(( صرح ناطق عسكري بما يلي.. بناء على طلب العدو بوقف إطلاق النار أمام تكبده خسائر فادحة في الأرواح والآليات والمدركات والدبابات استجاب الأردن لطلب هيئة الأمم المتحدة، وتوقف إطلاق النار وتراجع العدو إلى ما قبل النهر تاركاً العديد من آلياته ومجنزراته وقد سقط العديد من القتلى والجرحى في ساحة المعركة أما الأردن فقد قدم العديد من الجنود والفدائيين الذين رويوا بدمائهم أرض الكرامة)) (٢٤)

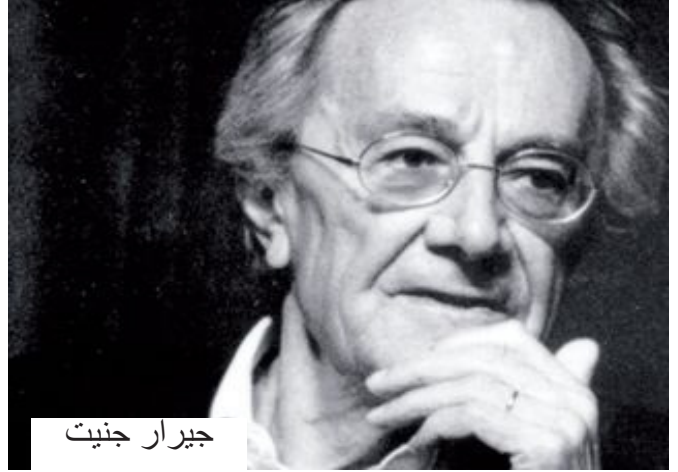
#### ٤. الزمن النفسي:

يختلف الزمن النفسي اختلافاً جوهرياً عن الزمن الطبيعي (الواقعي)، فإذا كان هذا الأخير يخضع لمقاييس موضوعية ومعايير خارجية تقاس بالسنة واليوم والشهر والصباح والمساء والليل والنهار (٢٥) فإن الزمن النفسي لا يخضع لمعايير خارجية أو مقاييس موضوعية كالتوقيئات المتداولة (٢٦)، وإنما يمكن معرفته وتحديد سر وقاسياً حين تكون الشخصية حزينة، وعلى العكس لا تشعر بالزمن إذا كانت سعيدة، فحركة السرد في سرعتها أو بطئها في مثل هذا النوع إنما تتحكم بالأحاسيس الشخصية (٢٧) أي أن البعد الزمني مرتبط هنا بالشخصية لا بالزمن حيث الذات تأخذ محل الصدارة ويفقد الزمن معناه الموضوعي ويصبح منسوجاً في خيوط الحياة النفسية.

ولهذا النوع من الزمن حضور واسع في رواية العين الزجاجية لسحر ملص، والغالب على الزمن النفسي في هذه الرواية هو (تباطؤ الزمن) حيث تعيش بطلة الرواية في سدم وغيوبات وانثيالات نفسية ضيقة تشير بأصبع التأويل إلى ضيق الحياة في مجتمعاتنا التي لا تعرف الاستقرار، وتكتنفها التقلبات والاضطرابات، مما يرسم لشخصياتنا خرائط نفسانية مشوهة:

(( سجد لك الكون.. صلى ثم جأ.. ثم نحر البشر ضحاياهم وقلوبهم وهتفوا إلهي.. إلهي.. تركت نافذة القلب مشرعة تعبت فيها الرياح.. وأتيت هنا مستسلمة حيث الملاءات

## العين الزجاجية



جيرار جنيت

البيض والعيون الحسيرة التي تبحث عن النور مثلي. أنا البنت الكبرى التي تكونت في ليلة ظلماء اعترت فيها الحمى جسد أبي فخرجت من دفقة بيضاء علقت بالرحم مثل علقة وردية.. بعدما طرد قبلي توأمين (ذكرًا وأنثى).. هل تحركا في الرحم.. هل دبتهما الحياة.. أم ان نبضاً حقاً في لجة الرحم نبضاً إيقاعياً.. لعلهما قرءا سفر الحياة فبصقا عليها ثم توسدا مساحة الطين الضيقة لتمتص الأرض جسديهما.. وترتشف ماءهما..)) (٢٨)

ان هذا الانثيال النفسي الذي يشكل ارهاصات لحظات قبل بدء العملية الجراحية انما هو زمن مجهول، لا هو بالماضي ولا هو بالحاضر، هو زمن ينتمي الى عصارة النفس وهو كل الزمن ولكنه مجهول يتحرك بين المسافة المائزة بي القلب والروح، في هذا الزمن يضيع الزمن، و على الرغم من انه يتحدث في الغالب بلغة الماضي، إلا انه زمن المستقبل، زمن العملية الجراحية التي ستفشل - مع الاسف - فتهدم الصور وتطفأ الاضواء وينمحي الزمن كله.

لقد اتقنت الروائية سحر ملص تقانات السرد الزمنية، وقد مثل الزمن لديها هماً ابداعياً استناداً الى طبيعة المعالجة واشكالية هذا تناول، ومن هنا برزت مهارتها في التلاعب بخطية الزمن وتسيده التقليدي على مساحة اغلب أحداث الرواية، والتمرد على القوانين السردية التي يمكن انتعيق ظهور الزمن حسياً ومادياً، مجسدة بتحديدات معينة، قدرتها الفذة على قولبة الفضاء الزمني في خطوط الاحداث المتداخلة، والعمل على خلق زمنية خاصة تعتمد الزمن التاريخي بوصفه ظهيراً لا يمكن تجاوزه، لكن في الوقت نفسه تسعى الى تشكيل زمنها السردية الخاص بها.

الهوامش والإحالات

١. دراسة تحليلية لشعرية الوصف في قصص جمال نوري، د. نبهان حسون السعدون، (كتاب نقدي مشترك): ٣١
٢. المصطلح النقدي، عبد السلام المسدي: ٨٧
٣. شعرية تودوروف، عثمان الميلود: ١٦
٤. ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهين: ٢٨
٥. الشعرية، تزفيتان تودوروف: ٢٤
٦. العين الزجاجية، رواية، سحر ملص، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ٢٠١٣، ٧: م. ن: ٨
٧. أركان القصة، فورستر، جمال عياد: ٥٣
٩. بناء الرواية، أدوين موير، ت: ابراهيم الصيرفي: ٢٧
١٠. الزمن في الادب، هانز مير هوف، ت: أسعد رزوق: ٣٤
١١. خطاب الحكاية، جيرار جنيت: ٤٥، وينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: ١١٦
١٢. العين الزجاجية: ١٠
١٣. م. ن: ٣٠
١٤. خطاب الحكاية: ٨٢
١٥. بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: ١٣٢
١٦. تشظي الزمن في الرواية الحديثة، أمينة رشيد: ١٠
١٧. الزمن في قصة (الجنازة)، كمال عبد الرحمن (كتاب نقدي مشترك): ١٣٢
١٨. العين الزجاجية: ١٢٣
١٩. خطاب الحكاية: ٥١
٢٠. عندما تتكلم الذات، محمد الباردي، وينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: ١٢١
٢١. عندما تتكلم الذات: ١١٧
٢٢. الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ابراهيم جنداري: ١٠٦
٢٣. العين الزجاجية: ٢٥
٢٤. م. ن: ١١٣
٢٥. غائب طعمة فرمان روائياً، فاطمة عيسى جاسم: ١٢٨ - ١٢٩
٢٦. بناء الرواية، سيزا القاسم: ٢٢
٢٧. غائب طعمة فرمان روائياً: ١٣٠
٢٨. العين الزجاجية: ٩

## المصادر والمراجع

١. أركان القصة، فورستر، جمال عياد، مراجعة: حسن محمود، دار الكرنك للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٠



١٠. الزمن في قصة (الجنازة)، كمال عبد الرحمن (كتاب نقدي مشترك)، دار الحوار، ٢٠١١
١١. شعرية تودوروف، عثمان الميلود، عيون المقالات، ط١، دار البيضاء، ١٩٩٩
١٢. الشعرية، تزفيتان تودوروف، ت: شكري المبخوت وزميله، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ١٩٩٠
١٣. العين الزجاجية، رواية، سحر ملص، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ٢٠١٣
١٤. عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الادب العربي الحديث، محمد الباردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥
١٥. غائب طعمة فرمان روائياً، فطمة عيسى جاسم، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية التربية، ١٩٩٧
١٦. الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ابراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١ - ٢٠٠١
١٧. المصطلح النقدي، عبد السلام المسدي، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر، تونس، ١٩٩٤

٢. بناء الرواية، أدوين موير، ت: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: عبد القادر القط، دار المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤
٣. بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ت: محمد الولي وزميله، دار توبقال للنشر، ط٢، دار البيضاء، ١٩٨٦
٤. بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت - دار البيضاء، ١٩٩٣
٥. بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد القاسم، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨
٦. تشظي الزمن في الرواية الحديثة، أمينة رشيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨
٧. خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة: مجموعة من النقاد، المشروع القومي للترجمة، ط٢ - ١٩٩٧
٨. دراسة تحليلية لشعرية الوصف في قصص جمال نوري، د. نبهان حسون السعدون (كتاب نقدي مشترك) دار الحوار، سورية، ط١ - ٢٠١١
٩. الزمن في الأدب، هانز مير هوف، ت: أسعد رزوق، مراجعة الوكيل العوضي، مطابع سجل، القاهرة، ١٩٩٧







## ليون الأفريقي .. سيرة المهوية المزدوجة

د. أنور المرتجي

ذاع صيت الحسن الوزان المعروف بليون الأفريقي، بعدما أصدر الكاتب اللبناني أمين المعلوف، باللغة الفرنسية روايته الشهيرة (ليون الإفريقي)، التي وضعته في مصاف الروائيين العالميين، لكن قبل ظهور هذه الرواية (كنا نعتقد أن أمين المعلوف هو الذي اكتشف شخصية ليون الإفريقي وحياته الأسطورية وتنقلاته العجيبة، لكنني كما يقول الكاتب سمير عطا الله، اكتشفت فيما بعد أن عشرات الكتب قد وضعت عن حياة الوزان – يبدو أن المعلم بطرس البستاني كان أولهم عام ١٨٦٧ وهذا أحد أبرز مؤرخي الأندلس، ثم نجد عام ١٩٣٣ كتاب ليون الإفريقي أو حياة الوزان الفاسي وآثاره للمغربي محمد المهدي الحجوي (جريدة الشرق الأوسط. س ٢٠٠٨ عدد ١٠٨٤٥).

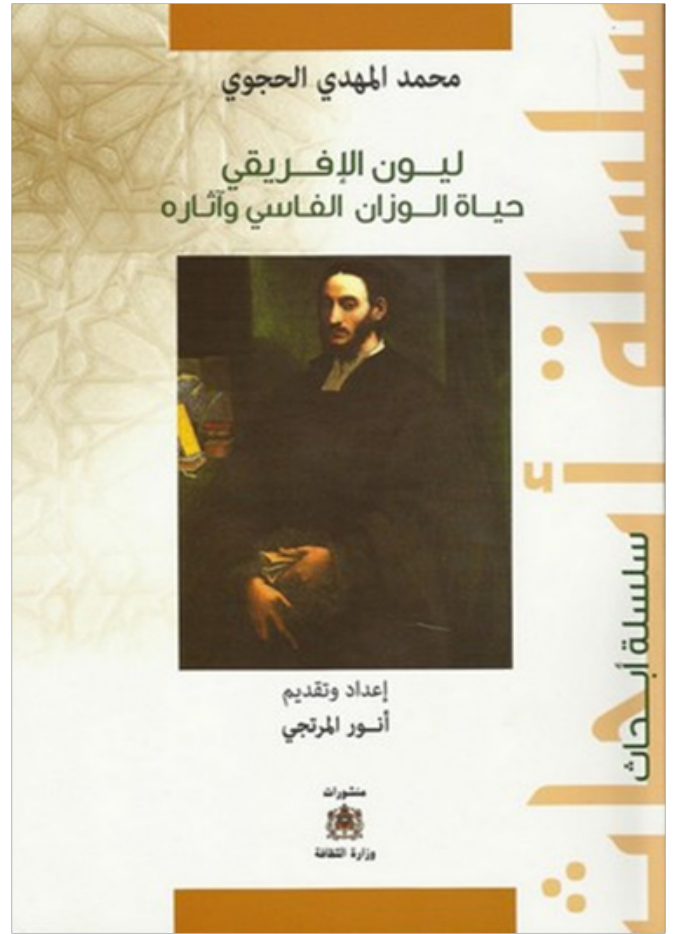
ولد محمد المهدي الحجوي مؤلف هذا الكتاب عن حياة الحسن الوزان، بفاس، التحق بمدرسة الأعيان وتعلم اللغة الفرنسية، ثم انتقل بعد ذلك إلى المدرسة العليا للترجمة، كما كان يتردد على جامعة القرويين لينهل من عطاء علمائها، عمل موظفا في السلك المخزني وفي المحكمة العليا، حيث كان مستشارا بغرفة الجنائيات، شاعرا له قصائد متفرقة، بعضها منشور في كتاب (الأدب في المغرب الأقصى). له ديوان مخطوط، قام برحلات عديدة إلى الجزائر وتونس وبعض الدول العربية.

إعجاب الملوك فينال من عطايهم، كما اشتغل في سن مبكرة، مهنة حيسوبي ماهر، يستخلص واجبات الضرائب والمكوس من القبائل، كما زاول في فترة تدرسه وظيفة كاتب معتمد في مارستان الأمراض العقلية، المعروف في فاس (بسيدي فرج)، وكان يتقاضى آنذاك أجراً قدره في كتابه (وصف إفريقيا)، بثلاث (دوكات) كأجر شهري عن عمله في هذا المستشفى.

ينتمي الحسن الوزان إلى عائلة كانت تمتهن الفلاحة، كان أبوه ملاكاً للأراضي الفلاحية في منطقة الريف بشمال المغرب، أما عمه الذي سيلزمه الحسن الوزان في أسفاره، فقد كان يعمل ببلاط السلطان، ويقوم بالسفارة ممثلاً لملك فاس، عندما كان عمره لا يتجاوز العشرين وتحديداً سنة ١٥٠٤ م الموافق ٩١٠ الهجري، اكتسب معلومات هامة عن أحوال البلدان التي زارها، ستكون مرجعاً مساعداً سيعتمد عليه في تأليف كتابه (وصف إفريقيا)، لكن بعد وفاة عمه سيلتحق الحسن الوزان ببلاط الملك محمد الوطاسي (المدعو بالبرتغالي).

كان الحسن الوزان شاهداً على سقوط الأندلس، كما أنه كان في المغرب في عهد حكم الوطاسيين، أما في إيطاليا فقد عاش بداية ازدهار النهضة الإيطالية وعصر الأنوار الذي ستعرفه أوروبا. رحالة عابر للحدود والثقافات، وناقل المعرفة بين الشرق والغرب، بين الخلافة العثمانية والإمبراطورية المسيحية، لقد اقتيد الحسن الوزان أسيراً إلى روما، عند عودته من رحلة بين القسطنطينية والقاهرة، وفي جزيرة جربة التونسية تم أسره واعتقاله من لدن القرصان، وقدم إلى البابا في إيطاليا. وكان الأسرى في تلك الفترة يعتبرون من العبيد، وأغلبهم يعملون في قصور الملوك، وأحياناً ينتظم بعضهم في سلك الحرس الملكي، وكان مثل هذا المصير ينتظر الحسن الوزان، لولا أن البابا أنس فيه فطنة ودراية علمية، فبادر إلى عتقه وشمله بعطفه وقرر له معاشاً سخياً، حتى لا يفكر في الهروب والرحيل إلى بلده.

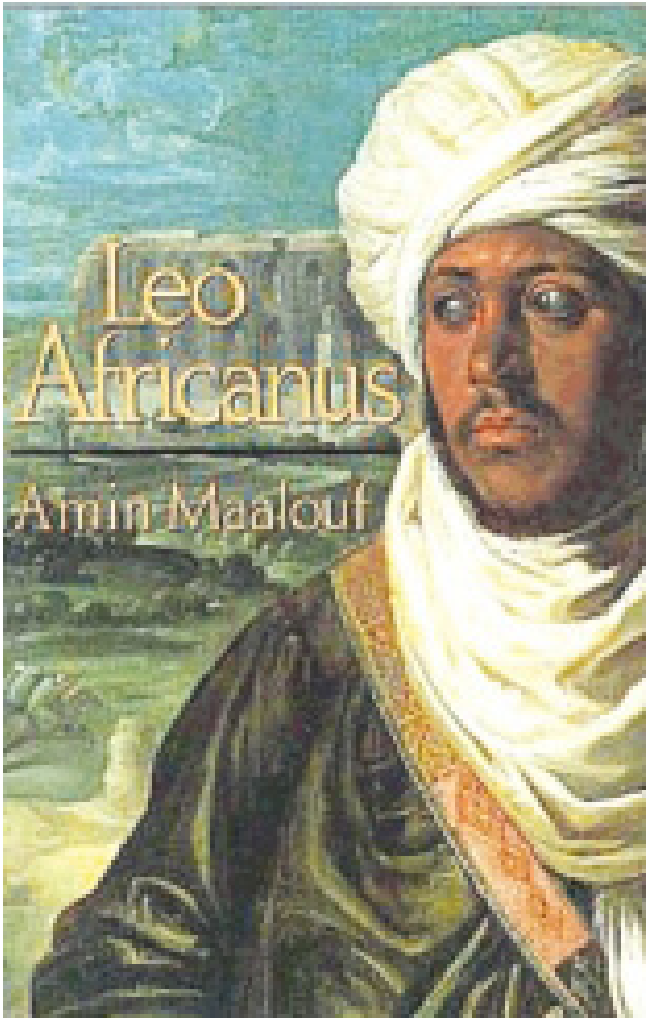
لقد توجت هذه الحماية بإقناع الأسير الحسن الوزان أن يعتنق دين البابا، وتقول بعض الروايات المتضامنة معه، أنه فعل ذلك في إطار مبدأ التقية الشيعي، حتى يأمن سلامته، وأنه عند تنصره أطلق عليه البابا اسمه (جيوفاني ليوني أو يوحنا الأسد) حسب ترجمة المؤلف، بينما يرى بعض المؤرخين أن قبول الحسن الوزان اعتناق المسيحية، أملتة المصلحة الشخصية حسبما يدل على ذلك سلوكه،



لقد اشتهر ليون الأفريقي أو الحسن الوزان من خلال كتابه (وصف إفريقيا)، يتحدث عنه محمد المهدي الحجوي في هذا الكتاب، بكثير من الإعجاب، (وكأحد العلماء الجديرين بالالتفات من لدن المسلمين وكأحد الجغرافيين الذين كان لهم دور رائد في قيام النهضة الكبرى، التي يعيش العالم تحت ظلها. ص ١٦).

ترجع شهرة الوزان إلى القيمة العلمية التي حظي بها كتابه (وصف إفريقيا)، الذي اعتبره المؤرخ عبد الله العروي (مؤلفاً من الدرجة الأولى تاريخ المغرب ص ٢١٣).

عاش الوزان أو ليون الأفريقي، في سنوات المواجهة بين الشرق والغرب، التي عرفت الغزو المسيحي وحرب الاسترجاع لإمارة غرناطة من لدن الإسبان. ولد الحسن الوزان المشهور في الغرب بليون الأفريقي سنة ١٤٨٨م انتقل مع أسرته صغيراً إلى فاس في المغرب، حيث درس فيها على أعلام وعلماء جامع وجامعة القرويين، استطاع الحسن الوزان في فترة وجيزة أن يجالس كبار العلماء والفقهاء والقضاة، في المدن المغربية والإفريقية التي كان يزورها. وأن يجيد نظم القصيد وقول الشعر، ليكون محط



باللغة العربية، في هذا الصدد، يدافع جان روموزيو مترجمه الأول إلى الإيطالية ( أو مساعد ليون في الترجمة)، على وجود نص مكتوب باللغة العربية (كان يحمله ليون معه في أسفاره)، لكن المستشرق الفرنسي الكبير لوي ماسينيون، في أطروحته الجامعية، بعنوان (المغرب في السنوات الأولى من القرن السادس عشر، لوحة جغرافية حسب ليون الإفريقي ١٩٠٦) يؤكد (إن مخطوط كتاب وصف إفريقيا، لا توجد نسخته بالعربية أبدا ص ٢٦) لقد تحول الحسن الوزان، أو ليون الإفريقي أو جيوفاني ليوني، أويوحنا الأسد، إلى ظاهرة نصية لا نعرف عن ماضي صاحبها في موطنه الأصلي أو عن حاضره في المنفى، إلا شذرات متفرقة في كتابه (وصف إفريقيا)، لكنها توثق لمسار حياته، وكما يقول الفيلسوف شتاينر، ( ففي لحظات المنفى والشتات يتحول الكتاب إلى مجرد وطن) لكن لولا التوقيع المذكور في آخر كتابه القاموس الطبي، وبخط يده (فرغ من نسخ هذا الكتاب العبد

لأنه عندما أحس بإمكانية هروبه بعد موت سيده، عاد إلى بلاد الإسلام في تونس وهناك عاد إلى دينه الأصلي، كما يحكي صديقه ومعاصره (ويد منسطار).

كانت مدينة فاس الحاضنة التي أوت الحسن الوزان، حيث درس في المسجد العتيق، ثم انتقل إلى جامع القرويين حيث تعلم العلوم الدينية، لكننا لا نعرف إلا النزر القليل عن حياة الوزان في روما، والغموض الذي يشمل حياته في هذه المرحلة، يشمل حتى مؤلفاته، كل ما نعرف عنه في هذه الفترة، أنه عاش في إيطاليا ما يقرب من عشر سنوات، تعلم خلالها الحديث والكتابة باللغة الإيطالية، التي تتجلى في ترجمته لمؤلفاته، من المؤكد أن موت ليون العاشر س ١٥٢١ جعله ينتقل إلى مدينة بولوني التي امتن فيها تعليم اللغة العربية لكردينال المدينة، ولربما من أجله ألف كتابا في نحو اللغة العربية، كما أنه سيؤلف لتسهيل تعليم العربية للجانج معجما (عربيا - عبريا - لاتينيا) سنة ١٥٢٤م، باشتراك مع أحد المهاجرين من يهود الأندلس، ساهم فيه الوزان ب ٦٠٠٠ وحدة معجمية.

يمكن التذكير في هذا السياق، أن الحسن الوزان هو الرحالة العربي الوحيد الذي اندمج في أوساط المثقفين في إيطاليا، نسج علاقة صداقة ومودة مع كبار الرسامين الإيطاليين الذين تعرف إليهم، استطاع أن يخلد وجوده الملتبس، من خلال لوحة تشكيلية تؤكد الأبحاث العلمية التي أجريت عليها، أنها البورتريه الحقيقي لشخص الحسن الوزان، الذي يعود تاريخ انجازه إلى أكثر من أربعة قرون، عندما كان الوزان قريبا من البابا ليون العاشر، الذي عرف عنه رعايته وتشجيعه للفنون والآداب، وتشوفه إلى معرفة الشعوب الأخرى والاطلاع على حضاراتها، ولهذا السبب سيطلب البابا من الحسن الوزان، أن يؤلف له كتابا عن (وصف إفريقيا).

تجدر الإشارة، أن كتاب وصف إفريقيا لليون الإفريقي بقي لقرون عديدة، المصدر الوحيد لمعرفة شمال إفريقيا وبلاد المغرب، وحتى نهاية القرن الثامن عشر، نجد أن جل المراجع الجغرافية عن إفريقيا، صارت تعتمد على كتاب الوزان، من أجل اكتشاف إفريقيا ومعرفتها.

لكن هذا الكتاب الذي ترجم إلى جميع اللغات الأوروبية، لا نعرف بأية لغة كتب نصه الأصلي، لقد صدرت طبعته الإيطالية سنة ١٥٣٠م في سلسلة كان يشرف عليها روموزيو Roumisio وهي خاصة (بالأسفار البرية والبحرية). كما أثير نقاش حول صحة وجود النص الأول المكتوب

لقبه الأجنبي (ليون الأفريقي) وأسلمته ثم مغربته، عبر التأكيد على اسمه الأول (محمد الحسن الوزان الفاسي)، كما أن الدرس المنهجي الذي قصده الحجوي، أن الأسير الحسن الوزان صاحب الهوية المغربية، هو الذي ساهم في نهضة أوروبا وشجع الأوروبيين على ارتياد الأفاق المجهولة، أما الرسالة التوجيهية التي يقدمها الحجوي بين ثنايا سطور كتابه، فقد كانت موجهة هذه المرة إلى أهله من المغاربة، بأن يجعلوا من سيرة الحسن الوزان معلم الأوروبيين نموذجاً للتحدي، وأن يتسلحوا بروح الثقة والاعتزاز بالذاتية المغربية والنبوغ المغربي، بالرغم من كابوس الاحتلال الأجنبي الجاثم على صدورهم، وأن يجعلوا من شخصية الوزان نبراساً يحتذى به في مسيرة النهضة العلمية (لقد عزمت على أن أخص هذا الرجل العظيم، الذي لا يقصر قدرا عن ابن خلدون وابن الخطيب. ببحث في تاريخ حياته ص. ٣٢)

كما أن كبير مؤرخي المغرب في تلك الفترة، الباحث عبد الرحمن ابن زيدان، واضع مقدمة كتاب الحجوي، نحا نفس النهج، متوجهاً إلى النخب المغربية والناشئة الصاعدة (أن يرشد الله شبابنا الناهض إلى الاقتداء به في كتابة تاريخ أعلامهم وبلادهم، الذي لا توجد أصوله إلا باللسان الأجنبي. ص. ٢٤). وأن يحذو هذا الحذو، في إبراز (أمثال هذه الجوهرة النفيسة القيمة، واكتشاف ما لعامل سلفنا، من دفائن الكنوز العلمية والأدبية التي لا يفنى ثروتها إنفاق ص. ٢٥) كما أن الشاعر المغربي الكبير أحمد السكيرج في تقريره لكتاب الحجوي والاحتفاء بشخص الوزان، يرى فيه وفي شخصه دعوة (إلى مراقي العلوم والعرفان. ص. ٢٧) لكن بعد مرور سنة على صدور كتاب الحجوي، سينشر رائد الحداثة المغربية، الكاتب المجدد سعيد حجي، في جريدة (المغرب)، بحثاً عن (الحسن الوزان، شخصية مغربية فذة) يقول فيه (لشخصية ليون الأفريقي هذا مقام كبير في الدوائر العلمية الغربية وكثير من المقالات حررت فيه، يعتبر شخصاً له خدمة جليلة للثقافة والبحث في عصر لم تكن فيه معلومات الإنسان عن هذا العالم، إلا معلومات سطحية، إذن فمن المؤسف أن يجهل مثل هذه الشخصية من وسطنا العربي، وفيه تدرجت وتفتقت، بينما له في الغرب دوي، حيث يعتبر ممتازاً في معلوماته وطريقة بحثه. ص. ٣٩٨) وأهم ما يدعو إليه سعيد حجي (أن أقل الواجبات التي ينبغي أن نقوم بها نحو رجلنا الممتاز، أن يترجم كتابه إلى اللغة التي هي أصله الأول، فنعيد إلى المكتبة المغربية كتاباً من كتبها الضائعة) ولم يتحقق انجاز هذا النداء الغيور، إلا بعد

الفقير إلى الله. مؤلفه يوحنا الأسد الغرناطي المدعو قبل الحسن بن محمد الوزان الفاسي ص. ٣٣) لما استطعنا اليوم أن نعرف النظير العربي – الإسلامي لليون الإفريقي. إن هذه المصادفة أشبه كما يقول الحجوي (بكلمة أولئك الذين يدركهم الغرق في مجاهل البحر، فيكتبون كلمة عن حالهم وعن النقطة التي هم فيها، ويجعلون الكلمة في قارورة ويكلونها إلى أمانة البحر، وكم حفظ التاريخ من فوائد لهذه القارورات، وكم من اكتشافات هلك أصحابها، ولولا القارورة ما عرفت، وقارورة الحسن الوزان التي ضمنها كلمته وهو في مجاهل الغربية. هي. توقيعه في قاموسه الطبي المذكور. ص. ٣٤)

لقد ترجم كتاب (وصف إفريقيا) إلى أهم اللغات الأوروبية، وعند عملية ترجمته تم إعادة صياغته، عن طريق التصويبات وتنقيح الهفوات الخاصة بكتابة الأسماء الجغرافية والتاريخية، لقد تعرض ليون الإفريقي كمدونة نصية تنوب عن الوجود الحقيقي للحسن الوزان لقراءات عديدة. حتى نهاية القرن التاسع عشر، ظل كتاب (وصف إفريقيا) المصدر الوحيد المعتمد في معرفة شمال إفريقيا ومصر والسودان. هذا ما جعل الباحثين الغربيين يستفيدون من رحلاته في عصر النهضة الأوروبية وبداية انطلاق الحركات الاستكشافية إلى قارة إفريقيا المجهولة، (أما العرب فلم يعرفوا عالمهم الوزان ولم يُعرفوا به، وأغفلوا كتابه القيم في زاوية النسيان. حجي ص. ٦) ومن هنا تأتي القيمة العلمية، للبحث الذي كتبه المثقف الإصلاحى المغربي، محمد المهدي الحجوي، الذي قدمه إلى مجمع المستشرقين، وذلك من أجل إنصاف الحسن الوزان (كشخصية بقيت لفترة طويلة مجهولة في أوساطنا. ص. ١٩)

كما حاول الحجوي في هذا البحث أن يفند الأطروحة الإستشراقية، التي مفادها أن ليون الأفريقي في كتابه وصف إفريقيا (قدم لنا تاليفاً عربياً بتفكير أوروبى حجي. ص. ١٨)

ولهذا يستعيد الحجوي، التذكير بالمسار العلمي للوزان في جامعة القرويين بفاس، والتأكيد على أصالة جذوره المغربية (فمدة تعلمه لم تكن طويلة، ومع ذلك حصل من المعلومات على ما رفعه إلى المقام الذي تبوأه... حتى نال منها ما جعل منه أكبر جغرافي لعهد. ومن أكبر شيوخ أوروبا في ذلك الفن. الحجوي، ص. ٥٦)

يمكن النظر إلى كتاب المهدي الحجوي وأرائه، كمحاولة لتوطين شخص الوزان في بيئته الأولى، من خلال تعريب



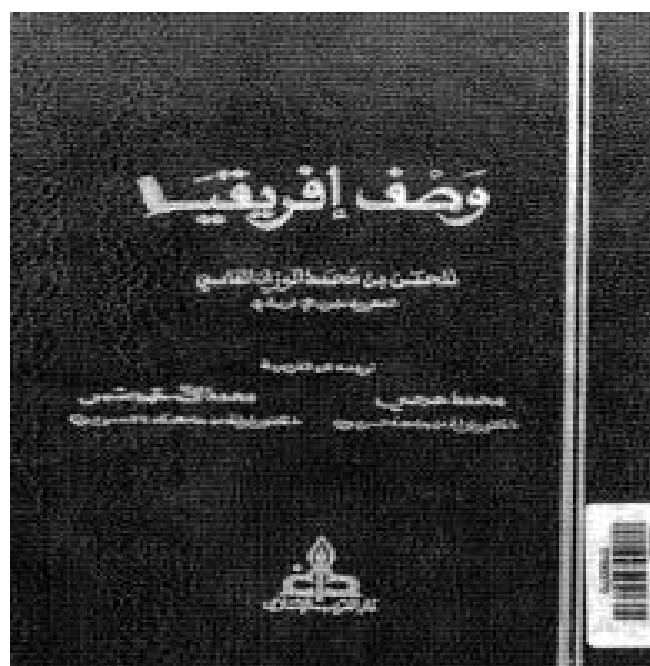
واليا عليها، (م. المناهل، أم البنين الزهيري. ص. ٥٦ عدد ٨٨)

لقد تحولت حياة الحسن الوزان إلى ظاهرة نصية، أو إلى سلطة حكاية تتسلح بفتنة الغواية، جعلت من كتابه (وصف إفريقيا) أن يكون شبيها بحكايات شهرزاد في ألف ليلة وليلة، التي استعملت حيلة الحكاية من أجل تأجيل موتها، كذلك كان الأمر مع الوزان، الذي لولا محكايات كتاب (وصف إفريقيا) لكان مصيره مثل بقية الأسرى الذين اعتقلوا معه.

تتميز منهجية الباحث المصلح المهدي الحجوي، بالدقة الموضوعية من خلال جمعه للمعلومات البيوغرافية عن حياة الوزان، التي تعتبر ضئيلة لحد الآن، خاصة وأن جل مراجع البحث عنه موجودة باللغات الأجنبية، ولقد بذل الحجوي في هذا الصدد، مجهودا جديرا بالتوثيق، معتمدا في التأريخ لحياة الوزان على المراجع الأجنبية، متجاوزا كل ما قام به من سبقوه من المستشرقين، بل إنه صاحب المبادرة الأولى في الثقافة العربية والمغربية، الهادفة إلى ترجمة بعض النصوص من كتاب (وصف إفريقيا) وصفحات من المعجم (العربي - العبري - اللاتيني)، الذي شارك الوزان في تأليفه، بمعية أحد الأطباء اليهود من مهاجري الأندلس.

بالرغم من أن كتاب (حياة الوزان وآثاره) للمهدي الحجوي، نشر باللغة العربية، فقد كان له صدى وتقدير عند الباحثين المستشرقين، وكان أول من انتقده الباحث الفرنسي ج. كولان. الذي حاول أن يستعيد الوزان إلى أحضان الثقافة الغربية، وأن يعيد تنصيره من جديد، بعد ما عمل الحجوي، على إرجاعه إلى أحضان ثقافته العربية - الإسلامية.

إن أول الملاحظات التي وجهها كولان إلى الحجوي، تتعلق بتغاضضه عن ذكر المستشرق الفرنسي لوي ماسينيون، الذي سبقه إلى الاهتمام والبحث في حياة الوزان، وضرورة الإحالة المرجعية إليه، بل إن كولان يتهم الحجوي باعتماده على خريطة ماسينيون، دون ذكره للمصدر، بالرغم أن منهجيات الباحثين جد مختلفة. لقد اعتمد ماسينيون على التوصيف الطوبوغرافي والخرائطي لأقوال كتاب (وصف إفريقيا)، دون الاهتمام بشخص الوزان والتعريف بحياته، بينما كانت منهجية الحجوي موجهة إلى القارئ العربي الإسلامي، أن يعرف شخص الوزان الذي ضاع في زحام الأعلام الأجنبية، لهذا سيوجه كولان تنبيهها ناقدا



مرور أربعة قرون على إصدار النسخة الإيطالية، عندما قام الباحثان المغربيان محمد حجي ومحمد الأخضر، بنقل كتاب وصف إفريقيا إلى اللغة العربية.

قدم لنا ليون الأفريقي في كتابه (وصف إفريقيا) عملا بيداغوجيا رصينا، يتوخى الدقة العلمية والامتناع في قراءته، عن طريق المزج بين علم الجغرافية وفن الرحلة، كما أنه يتميز بانزياحه عن طرائق الكتابة الجغرافية التقليدية، وذلك بعدم الالتزام بالكتابة الطوبوغرافية الخرائطية، والتركيز على فعل المشاهدة والتجربة المعيشة والحكي الشفاهي. لأن ظروف الأسر العصبية في روما، وبعده عن المكتبة العربية، جعلت ليون الأفريقي يعتمد على جذوة الذاكرة وما علق بها من أحداث عاشها، أو مشاهد رآها. ولهذا تنوعت مناهج التأليف في كتاب وصف إفريقيا، بين الجغرافية الوصفية والرواية الشفاهية، والمقاربة الأنثروبولوجية، والحكي التاريخي والمجاز التخيلي. ففي أحد السرد المثيرة في كتاب وصف إفريقيا (يروى ليون، حكاية تأسيس مدينة القصر الكبير، من طرف يعقوب المنصور، فعلى إثر التيه الذي كان هذا الأخير ضحيته أثناء عملية القنص، بادر أحد الصيادين الفقراء إلى إنقاذه وهو يجهل أن الأمر يتعلق بملكه، مع ذلك، عبر الصياد للرجل التائه، في أسلوب مؤثر عن عرفانه بجميل ملك البلاد، الذي يقوم بواجبه فينشر العدل، وهو ما يتيح لأفقر رعاياه العيش في طمأنينة وأمان. وجزاء له على تصرفه وولائه، أمر يعقوب المنصور ببناء مدينة، وعين الصياد

الريف. واللاتينية لغة التأليف والمعرفة في موطن المنفى. لقد قام المهدي الحجوي في هذا الكتاب، بتحرير الحسن الوزان/ ليون الإفريقي من أسر المقاربة الاستشراقية، التي تسعى إلى الاستحواذ عليه والرغبة في تملكه، وأن تفنّع القراء الأجانب أن قدر المبدع العربي – المسلم، أن لا يبدع إلا عندما يكون خارج وطنه ويعبر بغير لسانه، كما أن هذا الكتاب يتوجه كذلك إلى بعض أصحاب الرؤية السلفية الجديدة من المثقفين العرب، الذين تنكروا بمنطق تكفيري لعبقرية الحسن الوزان نظرا لتمسحه، وتعاملوا مع آرائه وكتاباته الذكية، بأنها موسومة بالتجديف والتحامل لا اعتناقه الدين المسيحي، دون أن يستعيدوا في هذا السياق سماحة الإسلام، عملا بقوله تعالى (من كفر بالله من بعد إيمانه، إلا من أكره وقلبه مطمئن بالإيمان).

إلى الحجوي، بأن يحيل إلى لوي ماسينيون والاعتراف بفضلته عليه، لأنه صاحب الخرائط التي نشرها الحجوي (مجلة هيسبيرس، ص. ٩٥ - ١٩٣٥) استطاع المهدي الحجوي، في كتابه ( الحسن الوزان وأثاره) أن يقدم نموذجا للشخصية المتوسطة، الموزعة بين عالمين، دار الإسلام وبلاد الحرب، بين سكان الجنوب والشمال، الناطقين باللسان العربي والأعجمي، إنه كما تقول الباحثة الأمريكية نتالي زيمون ديفيس عن (ليون الإفريقي)، أشبه بطائر يعيش في البر والبحر، أو كأنه مواطن قادم من أبراج بابل، تعلم اللغة الإيطالية واللاتينية عند إقامته بروما، كان يتكلم قبل أسره اللغة العبرية لمجاورته لليهود الملاح في فاس، واللغة القشتالية التي أتقنها في طفولته قبل مغادرته إمارة غرناطة مسقط رأسه، والأمازيغية (الريفية) نظرا لزيارته المتكررة إلى جهة



## ألبير كامو بين العبثية و تحليلات الكتابة آفاق وتراخيص

منى صريفق

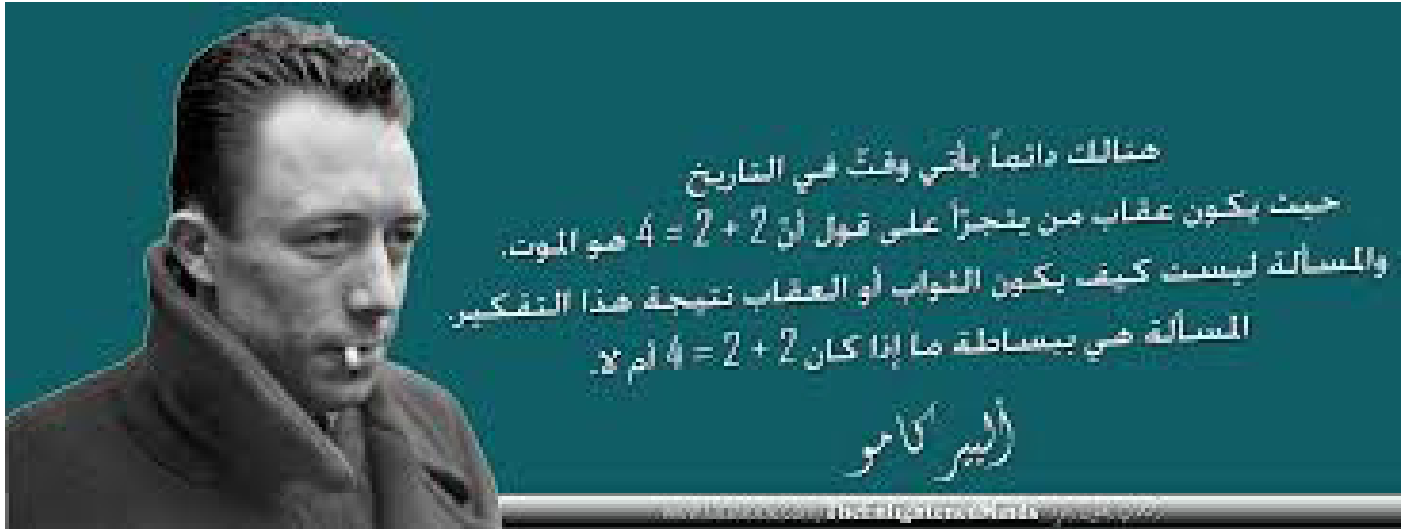
تقدم الكتابة العبثية التي أسس لها الكثير من الكتاب في الرواية الفرنسية نوعاً من المقاومة التي تعزز مقولات فلسفية لا يمكن التغاضي عنها في كل الأحوال. فكان ألبير كامو من الكتاب المجتهدين في تحقيق آرائهم الفلسفية و الوجودية العبثية على مساحات السرد الواسعة، ليؤثث لنفسه تيمة مميزة تفتح آفاق القراءة و التأويل للنص دونما ملل أو كلل .

مرت الرواية الفرنسية بتطورات مرحلية ساهمت في تطور بنيتها التكوينية، كما أعادت خلق توجهات جديدة للتجربة الإبداعية في حد ذاتها. و هي في ذلك ككل الآداب تتأثر بمجريات العالم من حولها، وتؤثر في القارئ عن طريق رجرجة الوعي الثابت لديه؛ لتصبح عملية القراءة أصعب و أعقد. من حيث التنبؤ بنمطية معينة و مستهلكة فإذا بها تكون ذات أبعاد جديدة تهدم أفق التوقع لدى المتلقى في كل الصور الكلاسيكية للقراءة الموحدة الأفق.

ذلك أن عملية الرؤية الفنية التي ينتحلها المبدع أضحت أكثر دقة من حيث إعادة تشكيل جزئيات المفاهيم المسيطرة في العالم الموجود.

و هذا صنو ما تبحث فيه الرواية الفرنسية التي تحدث عن أهم معالمها الناقد «هنري بيبير» موضحاً أنها ذات ابعاد واسعة يصعب على القارئ أن يحدد توجهها الفكري ضمن مدرسة معينة، إلا أن بنيتها الحالية كانت نتيجة لتطافر الكثير من الايديولوجيات و المفاهيم الكتابية انطلاقاً من المدرسة الرمزية \* على يد ( أناتول فرانس) \* مرورا بتجليات الرؤية الاجتماعية و الأفكار المجردة لرؤية العالم لـ «بول بوروجيه» \* و «رومان رولان» \* من جهة و من جهة اخرى بتحويلات الرواية إلى سيرة ذاتية ينقل فيها كاتبها مجمل أحداث حياته. لنصل إلى الروائيين الفلاسفة الذين أرسوا دعائم رواية جديدة، حاولوا التعبير من خلالها عن أفكارهم الوجودية و نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر : «جون بول سارتر ( \* ) ألبير كامو ( \* ) سيمون

المنطقة الأكثر قابلية في بناء تصورات و هدم أخرى في أذهان القراء؟ يزودنا المعنى اللغوي لكلمة عبث بالكسر و عبثاً: لعب فهو عابث فالعبث هو اللعب و الهزل (٢) ومن الملاحظ أن كلمة العبث Absurde في معناها العربي تعطينا جزءاً بسيطاً من المفهوم العام لهذه المفردة. إلا أن المعنى الغربي يقربنا أكثر إلى الدلالة المحورية لها، ففي معجم Larousse نجد معناها: ضد العقل ، ضد المنطق ، المخالف للصواب ، ضد التصور المشترك. (٣) وهذا يجعلنا نستنتج إلزاماً أن في هذه النظرة الجديدة تأسيساً جديداً يضعه أمامنا أشكال اللامعقول في الكتابة والفكر . فهذا إبراهيم حمادة يرى أن العبث هو النشاط والخروج



عن القاعدة وانعدام المعنى وهذا ما يثير فينا عاطفتي : الضحك و الأسى معا (٤) في حين تعرفها إحدى الدراسات الأجنبية أنها تلك العلاقة الميتافيزيقية المشتتة بين الإنسان و العالم (٥) أما نبيل راغب فيصف الرؤية العبثية بأنها داء «يسري في العقل الباطن اللاواعي، بحيث يصعب على الإنسان تحديد ملامحه و تحليل أسبابه؛ أي أن أدب العبث هو مرآة فاضحة تعكس و تكبر ما يعانيه الإنسان المعاصر سواء أكان يعاني التفكك أم التفتت أم التشتت... أم ضياع الحدود بين الواقع والوهم (٦) ومن هذه الأقوال نستنتج أن هذه الرؤية تتقاطع في نقطة مشتركة تجمعها و المدرسة السريالية \* لما تحويه من شطحات العقل الباطن وهلوسة عالم الأحلام الزاخر بالهواجس والآلام و الآمال، و المدرسة الرمزية أيضاً لما تحويه من صور مضطربة

دي بوفوار (١\*). بعد الحرب العالمية الأولى (١٩١٤) اتخذت الرواية الفرنسية أبعاداً جديدة تنضخ بروى مثقلة بتجارب الإنسان الفيلسوف، الذي يعيد تركيب أجزاء الواقع الذي ينتمي إليه في صورة رواية متكاملة و متلاحمة الأجزاء من الناحية الفنية، معبراً من خلالها عن مجموعة من المفاهيم والأفكار أهمها على الإطلاق «فكرة الوجود، الحرية و الاختيار، العبث و القيم و الأخلاق الذاتية. فحقيقة بناء الذات الإنسانية أضحت من أهم الترسبات التي يجب على الإنسان إعادة النظر في حيثياتها، و لعلنا لا نجانب الصواب إن ركزنا على أحد المفاهيم التي يطرحها الأسلوب الوجودي في الفلسف ألا و هو «العبث» فما هو العبث؟ و ما ترمي إليه الرؤية العبثية خاصة و إن كان يقيننا أن الأدب هو





(الغريب L'etranger سنة ١٩٤٢، الطاعون La peste سنة ١٩٤٧) أن له ثلاث مفردات لمعنى العبث الأولي: تكون على مستوى الكتابة الروائية لديه، فهو يركز على التغريب في اختيار الالفاظ والكلمات ، و هذا ما يتوازي و مفاهيم العبث في الوعي لديه؛ فنجد حسب نبيل راغب يجنح إلى الشتات في المعنى (١٣) فالرواية المثالية في نظره هي الرواية التي تؤكد حقيقة العبث و هي في الوقت ذاته الرواية التي تجسد التمرد ضده، فهو يقول: (لا يمكن للإنسان اللامعقول L'homme absurde أن يصل مرتبة التعالي وهو متصل أوثق الاتصال بعالم الظواهر المباشرة، وعالم الظواهر هذا هو بالنسبة له عالم الجزئيات التي ينبغي على الفنان أن يعمل في نطاقها) (١٤) فالإبداع الفني يعدّ نشاطاً مؤكداً لحقيقة النزعة العبثية في الوجود. فإن كانت هذه أولى المفردات التي ميزت تجربة البير كامو، فالثانية كانت على مستوى المفاهيم و أهم المفاهيم التي سیر بها شخصياته وقناعاتهم ، فقد صورهم في عالم مغلق، مشنت، لا معقول مسكون باللامنطق، أنه عالم لا يوصف ملئ بالتناقضات والمعارضات التي يلفها القلق و الوهن النفسي و هذا ما يظهر جليا في روايته الغريب في بدايتها حيث يفرّد قائلاً: (أمي ماتت اليوم، و ربما كان ذلك بالأمس. لست أدري ! فقد تلقيت برقية من دار المسنين تقول ماتت الأم، الدفن غدا... تحيات طيبة وهذا لا يعني شيئاً فربما كان ذلك بالأمس) (١٥) و من هذا النص يظهر لنا أن الكاتب يؤسس لخلفية تدفعنا لولوج النص الروائي

تجمع بين الجمال و القبح والأسطورة والواقع (٧). فالعبث بمختلف أبعاده يصور لنا عديد المعاني: اللامعقول، اللامعنى، اللاوجود و هذا ما نادى به فلاسفة شهدوا مختلف الايديولوجيات الحاصلة على أرض فرنسا فيما بين الحربين العالميتين-فقد حملت أحداث الحروب مفاهيم الشتات و اللاتبات للإنسان الأوروبي بكل ما تحمله اللفظة من معنى-ومن الفلاسفة والكتاب المبدعين الذين اقترنت أسماؤهم بمسار العبثية الكاتب الجزائري المولد(ألبير كامو ALBERT CAMUS) الذي اتسعت دائرة الاهتمام به من قبل الدارسين والنقاد و أسالت الحبر الكثير حول مفهومه للعبثية ومدى تطبيقه إياها في نصوصه الروائية والمسرحية على حد سواء. فهل لألبير كامو مفهوم محدد للعبثية كفكرة جلية للوجود؟

وهل أعماله الأدبية تتمحور حول خصوصيات العبث من منظور وجودي بحث، يجعل منه مؤسساً لوعي متجدد في كل حين قراءة؟

تطرح احدى الدراسات الأجنبية فكرة أنه يجب علينا أن نضع نصب أعيننا خصوصية التجربة الروائية التي تقوم أساساً على التفلسف الوجودي عامة والرؤية العبثية خاصة حيث تقول: (من الضرورة بمكان أن نؤكد أهمية الموضوع المناقش-الوجودية كسبيل للتفلسف-الذي تطرق إليه عديد الفلاسفة أمثال: نيتشة، هايدغر، كيكيجارد. ومن عديد الأدباء أمثال: كافكا، ديستوفسكي، سارتر... (٨)، لتخصص في موقع يليه رؤية ألبير كامو للعبثية التي» تأخذ منحى آخر فتصبح ذات أبعاد مميزة، تخلق تناسقا بين كل ما يبيته في كتاباته السردية و الشعرية الغنائية) (٩)، و مما يعزز رؤيتنا اتجاه تمفصلات القرائن التي انتجت الكتابة الروائية لديه هو تصريح احدى الدراسات (أن كتابة ألبير كامو تزامنت مع تقلبات سياسية و ايدولوجية، إنها مرحلة ما بعد النيتشوية و الوجودية الملحدة؛ هي من صنع روح العبث عنده و عند سارتر و كل المؤسسين العظام لهذا المذهب) (١٠) كما أن ظهور روايات أدبنا تزامن و ظهور أحد النزعات الأدبية في فرنسا التي تدعى «اللاأدب» أو «الأدب المضاد للأدب\*» الذي قدم للرواية بعدا جديدا يحمل لنا ثورة سواء أكانت معلنة أم خفية، الأهم أنها أسست لظهور رواية جديدة هجرت فكرة انتقال الفنان من أحداث العالم الداخلي إلى حيثيات العالم الخارجي فيصبح الشيء بوجوده المستقل هو كل شيء ، و يصبح انفعاله به لا فعله فيه هو الأساس (١١).

ما يلاحظ على كتابة ألبير كامو في رواياته (١٢)



Anatole France

«الطاعون» التي تقول: لأجل لا شيء، إنه لا يتكلم لكي لا يقول أي شيء في النهاية اسعدني و لكن الآخرين قالوا: إنه الطاعون لقد هاجمنا الطاعون للحظات ظننته سيقول الكلام ذاته، الطاعون؟ هذه هي الحياة و هذا كل شيء (١٨) مقطع يعج بترسبات عديد المفاهيم التي ذكرناها آنفاً، فالعبثية لديه تولد من مواجهة صرخة الإنسان و صمت اللامعقول في العالم الذي يحويه.

و لكن سؤالاً يطرح نفسه دائماً في خضم هذه الورقة : هل رصد أهم الجوانب التي تمس الإنسان في شتاته و لا منطقية الوجود الذي يحويه يجعل من هذه المفاهيم تنعكس الزاما على الإنسان و بالتالي تكون معبرة عن شتات فعلي كان أو سيكون في الذات الانسانية؟ هل كل قارئ يمعن النظر في عناصر العبث التي يقدمها لنا البير كامو في رواياته توجهنا أو بالاحرى تعيد توجيه وعينا نحو فكرة العبث الوجودي الذي أخذ حياته برمتها و هو ينظر لها من خلال مقالاته الفلسفية \* و مسرحياته المشهورة؟

إن تسليط الضوء على وعي ومفهوم معين في العالم الذي نعيشه يتأكد ضرورة من خلال منظورين، أولهما أننا نقرأ لالبير كامو كفيلسوف له رؤية محددة للعالم و هي إما أن تقنعنا بما يرمي إليه، إما تجعلنا نتأكد من قناعات الوعي الخاصة بنا التي تختلف عن زاوية رؤيته بالضرورة. و ثانيهما أن البير كامو يهدف إلى أبعد مما نطن، فهو يؤسس لنظرة شاملة يريد الانسان ان يتشربها كقناعة في الحياة و الوجود. و بالتالي هو يخبرنا عن أزمة المفاهيم في عالمنا

لرؤية ذلك الخلاف الخفي بين الشخصية و عواقب الأمور في عالمه، تناقض الكلمات (...امي ماتت اليوم.. فربما كان ذلك الأمس...) شك وضياع وضعف في نبرة استقبال الخبر. إن الاستكانة التي تقمصتها الشخصية العدمية في نظره بحيث تتلقى الخبر العبثي من الوجود اللا معقول ما هي إلا نوع من أنواع العبث الذي يعترينا ويلفنا دون ان نعطينه أهمية الثورة والمقاومة.

كما أننا نجده يتعرض لفكرة الشر Le mal في العالم و مدى ارتباطها باعتباطيات الوجود في تحديد المصائر -باعتباره ملحدا يعزي الفضل الوحيد في هذا العالم إلى الإنسان L'homme- ففي روايته الطاعون تتجسد الفكرة من خلال طرح القص السردى المتمحور أساسا على الطاعون -في حد ذاته- الذي يصيب مدينة وهران، و يصور لنا أنها كما ظهرت بموت الفئران عبثاً (دون منطق غياب السبب و المسبب) اختتمت بظهور فئران على قيد الحياة من جديد، و هذا صنو ما طرحته إحدى الدراسات الأجنبية بخصوص رؤية كامو للشر فتقول: (يحمل ألبير كامو العبثية في عديد السلوكات الإنسانية -لشخصيات رواياته- التي تواجه الشر، إن الشر ظاهرة لا يمكن لنا أن نفهمها و لا حتى أن نفسرها. إنه كالحياة لا يمكننا تغييره، على الإنسان أن يعتقد بوجود عالم عدمي عبثي عليه أن يكمل حياته فيه) (١٦) فنظرته للحياة الشر وكل الأحداث التي تمر بها ذات الإنسان هي أمور عبثية علينا أن نجابهها بقوة وقناعة راسخة فحواها: أن عالمنا عبثي عدمي لا يمكن لنا أن ننحدر فيه كما كانت نهاية الفلاسفة الذين تأكدوا من هذه الفكرة وكان حتفهم في نهاية المطاف الانتحار مثل «شوبنهاور»، وإنما علينا أن نكمل رسوخ الفكرة بمفهوم آخر هو المقاومة والثورة ضد الهدوء الذي يبعثه فينا ذلك العبث التراكمي الممل. ففضية رفض الذات الإنسانية التخلص من نفسها عن طريق الانتحار كحل جيد هو المفردة الثالثة التي تميزت بها أعمال ألبير كامو، فعلى الإنسان مجابهة النفس والعالم عليه بالمقاومة والثورة التي تحمل التمزق و الانفصال و الانكسار و مكافحة الاستقرار و الهدوء (فنزعت في المقاومة Résistance - خلقت ذلك الشغف الاساسي للإنسان الممزق بين نداء التوحد و النظرة الواضحة للعالم من حوله والتي تمده بجدران تحد من حريته - فهي مراوغة-) (١٧) من هنا نفهم جيداً أن العبثية قضية تنحصر بين طرفين أساسيين هما الإنسان و العالم الذي يحويه و يريد التحرر منه بأقصى الثورات قوة. و هذا فعلاً ما أكدته عبارته في نهاية نص روايته

بوجود مجموعة من الرموز القادرة على التعبير عن أحداث و عقائد مختلفة. اهتم الرمزيون بتوثيق الصلة بين الشعر و الموسيقى. لهذا المذهب اسس فنية نلخصها فيما يلي:

الاعتماد على الصور الشعرية الظليلة، الافادة من تراسل الحواس فتعطي للمسموعات ألوانا، اللجوء إلى الالفاظ المشبعة الموحية التي تعبر في قراءتها عن أجواء نفسية رحبة .

(\*) أناتول فرانس (Anatol France): هو روائي وناقد فرنسي ولد في باريس ١٦ أبريل ١٨٤٤ لعائلة تعمل في الفلاحة وتوفي في ١٢ أكتوبر ١٩٢٤. من رواياته (جريمة سلفستر بونار) و(الزنبقة الحمراء) و(تاييس) و(ثورة الملائكة) و(الآلهة عطشى). دخل في أكاديمية اللغة الفرنسية في ٢٣ يناير ١٨٦٩ متحصلا على المقعد ٣٨. تحصل على جائزة نوبل في الأدب لسنة ١٩٢١ لمجموع أعماله.

(\*) بول بورجيه (Paul bourget) (١٨٥٢-١٩٣٥) ولد الكاتب الفرنسي بول بورجيه Paul Bourget بمدينة أميان Amiens الفرنسية وتوفي في باريس. كان والده جوستان معلماً للرياضيات، وقد أبدى بول منذ نعومة أظافره ميلاً مُتقدّاً للمطالعة.... أخذ بأسلوب تين [ر] Taine وسانت بوف [ر] Sainte-Beuve في نهج نقدهما، وقرض الشعر في شبابه فأصدر ثلاث مجموعات شعرية ذاتية الطابع، ثم أصدر كتاباً علمياً هو «مقالات في التحليل النفسي المعاصر» Essais de Psychologie Contemporaine يتجلى فيه تأثير تين، ثم أتبعه بدراسات جادة في مجال النقد. ولما قارب الثلاثين من عمره بدأ يكتب الرواية، متأثراً ببيانجامان كونستان [ر] Benjamin Constant خاصة. واتسم ميله بالتجديد في تقنية الرواية، وبدا كما لو أنه يواجه التشخيص الخارجي لدى أميل زولا [ر] Emile Zola بالتحليل النفسي المهتم باستجلاء الحالات النفسية المختلفة وعوارضها وأزماتها. هكذا أصدر روايات: «الغز القاسي» (١٨٨٥) Cruelle enigme و«جريمة حب» (١٨٨٦) Un Crime d'amour و«أندريه كورنيليس» (١٨٨٧) André Cornélis و«أكاذيب» Mensonges مصوراً فيها الحياة السائدة في عصره، ومُتْكناً على التحليل النفسي الدقيق، ثم أصدر رواية «المُريد» (١٨٨٩) Le Disciple التي تعدُّ قمة إنتاجه الروائي، ورواية «المرحلة» (١٩٠٢) L'Etape.

(\*) رومان رولان: Romain Rolland ولد رومان رولان في بلدة كلاميسي في ٢٩ يناير ١٨٦٦ من أسرة ريفية برجوازية



سيمون دي فوار

عن طريق الشتات المعبر عنه في تلك الاعمال الخالدة. سواء من حيث اللغة المتبعة أو الترابط الذي يشكله بين الاحداث والشخوص والزمان والمكان. ونكون بهذا وصلنا إلى هدف الأدب العبثي بصورة جلية و الذي يتلخص في قول نبيل راغب: (أدب العبث من النظريات التي تهدف إلى تلخيص حياة الإنسان من التشتت و التشويه و الضياع و انعدام الرؤية و فقدان المعنى و غير ذلك من الرواسب و الشوائب و التناقضات و الصراعات و الإحباطات و السلبات التي تحرم الإنسان من الحياة المتناسقة المتسقة الزاخرة بالمعاني الخصبة و الدلالات العميقة) (١٩). فهو هنا يبيّن لنا أن المعنى الذي يرمي إليه العبث ليس في حد ذاته مشككاً ولا تحكمه ترابطات بين مفاهيمه بل العكس من ذلك فهو ثورة على مفاهيم سادت من قبل، هو مقاومة للتغيرات غير المتوقعة من العالم. لذا قرر الإنسان أن ينفصل عن عالمه ليجدد ثورة ذاته ضد كل المفاهيم القديمة والمملة التي جعلته يعيش في الهدوء الذي تصدمه العاصفة. فالفطرة على إكمال مسيرة طويلة يلفها الملل العبثي الذي يسكن الوجود لهي الانتحار في حد ذاته، لذا كان لابد من الثورة السريعة و غير المؤقتة التي تستهدف أساساً كل نقطة ثبات و هدوء مخيف في الوجود الذي نسكنها و يسكننا في أن-حسب رؤية كامو طبعاً.

#### هوامش المقال

(\*) الرمزية: «Symbolisme»: المدرسة الرمزية هي اعتقاد

الشعبية، واشترك في تحريرها جان بول سارتر. ورغم أنه كان روائيا وكاتبا مسرحيا في المقام الأول، إلا أنه كان فيلسوفا. وكانت مسرحياته ورواياته عرضا أميناً لفلسفته في الوجود والحب والموت والثورة والمقاومة والحرية، وكانت فلسفته تعايش عصرها، وأهلته لجائزة نوبل فكان ثاني أصغر من نالها من الأدباء. وتقوم فلسفته على كتابين هما ((أسطورة سيزيف)) ١٩٤٢ والمتمرد ١٩٥١ أو فكرتين رئيسيتين هما العبثية والتمرد ويتخذ كامو من أسطورة سيزيف رمزاً لوضع الإنسان في الوجود، وسيزيف هو هذا الفتى الإغريقي الأسطوري الذي قَدَّرَ عليه أن يصعد بصخرة إلى قمة جبل، ولكنها ما تلبث أن تسقط متدحرجة إلى السفح، فيضطر إلى إصعادها من جديد، وهكذا للأبد، وكامو يرى فيه الإنسان الذي قدر عليه الشقاء بلا جدوى، وقُدِّرَت عليه الحياة بلا طائل، فيلجأ إلى الفرار أما إلى موقف شوبنهاور : فطالما أن الحياة بلا معنى فلنقض عليها بالموت الإرادي أو بالانتحار، وإما إلى موقف الآخرين الشاخصين بأبصارهم إلى حياة أعلى من الحياة، وهذا هو الانتحار الفلسفي ويقصد به الحركة التي ينكر بها الفكر نفسه ويحاول أن يتجاوز نفسه في نطاق ما يؤدي إلى نفيه، وإما إلى موقف التمرد على اللامعقول في الحياة مع بقائنا فيها غائصين في الأعماق ومعانقين للعدم، فإذا متنا متنا

متمردين لا مستسلمين. وهذا التمرد هو الذي يضفي على الحياة قيمتها، وليس أجمل من منظر الإنسان المعترّ بكبريائه، المرهف الوعي بحياته وحرية وثورته، والذي يعيش زمانه في هذا الزمان : الزمان يحيي الزمان. وفي هذه النقطة خصيصا تذكر لنا الكتب حادثة وفاته المؤلمة كما يلي: مات عبثاً وهو الفيلسوف الذي عاش طوال حياته القصيرة يناهز بفلسفة العبث، يوم الاثنين ١٩٦٠ اصدمت سيارة تسير في طريق سانس بباريس بشجرة من أشجار البلوط، أسفر الحادث عن وفاته فحين فتشوه وجدوا بها البطاقة الشخصية و عليها هذه الكلمات: ألبير كامو ولد ٠٧ نوفمبر ١٩١٣ مندوفي مديرية قسنطينة. وبذلك أعلن العالم حالة حداد فلسفي و روحي على المفكر الفيلسوف الذي عانى امراض عصره.

(\*) سيمون دي بوفوار: (Simone de Beauvoir) (١٩٠٨-١٩٨٦)

سيمون-إرنستين، لوسي ماري برتراند دي بوفوار، تدعى سيمون دي بوفوار كاتبة ومفكرة فرنسية، وفيلسوفة وجودية، وناشطة سياسية، ونسوية إضافة إلى أنها منظرة اجتماعية. ورغم أنها لا

عريقة القدم. تعلم أولاً في البلدة التي ولد بها، ثم انتقل إلى باريس عام ١٨٨٦ حيث التحق بمدرسة النورمال العليا، وفي عام ١٨٨٩ نجح في امتحان الاجريجاسيون في التاريخ والفلسفة وفي عام ١٨٩٥ حصل على شهادة الدكتوراة في الآداب برسالة قدمها عن اصول المسرح الغنائي الحديث، وعين بعد ذلك أستاذا لتاريخ الفن في مدرسة النورمال العليا، ثم عين أستاذا في السوربون حيث أدخل مادة تاريخ الموسيقى وبقي فيها حتى عام ١٩١١. حصل على جائزة نوبل في الأدب لسنة ١٩١٥ «بمناخية تحية إلى المثالية النبيلة من إنتاجه الأدبي وتعاطف ومحبة الحقيقة مع الذي وصفه أنواع مختلفة من البشر». ابتدأ رومان رولان حياته الأدبية بكتابة عدد كبير من القصص المسرحية: سان لويس ١٨٩٧، الذئاب ١٨٩٨، انتصار العقل ١٨٩٩، دانتون ١٩٠٠، ١٤ يوليو ١٩٠٢، انتصار الحرية. ١٩١٧

(\*) جون بول سارتر: (Jean-Paul Sartre): جان-بول شارل ايمارد سارتر (١٩٠٥ باريس - ١٩٨٠ باريس) هو فيلسوف وروائي كاتب مسرحي كاتب سيناريو وناقد أدبي ناشط سياسي فرنسي. كان سارتر رفيقا دائما للفيلسوفة والأديبة سيمون دي بوفوار التي أطلق عليها أعداؤها السياسيون «السارترية الكبيرة». ورغم أن فلسفتهم قريبة إلا أنه لا يجب الخلط بينهما. لقد تأثر الكاتبان ببعضهما البعض، أما أعمال سارتر الأدبية فهي أعمال غنية بالموضوعات والنصوص الفلسفية بأحجام غير متساوية مثل الوجود والعدم (١٩٤٣) والكتاب المختصر الوجودية مذهب إنسان (١٩٤٥) أو نقد العقل الجدلي (١٩٦٠) وأيضا النصوص الأدبية في مجموعة القصص القصيرة مثل الحائط أو رواياته مثل الغثيان (١٩٣٨) والثلاثية طرق الحرية (١٩٤٥). كتب سارتر أيضا في المسرح مثل الذئاب (١٩٤٣) والغرفة المغلقة (١٩٤٤) والعاهرة الفاضلة (١٩٤٦) والشيطان والله الصالح (١٩٥١) ومساحين ألثونا (١٩٥٩) وكانت هذه الأعمال جزءا كبيرا من إنتاجه الأدبي.

(\*) ألبير كامو (Albert Camus)

ألبير كامو ١٩١٣ / ١٩٦٠ فيلسوف وجودي وكاتب مسرحي وروائي فرنسي مشهور ولد بقرية مندوفي من أبناء قسنطينة بالجزائر، من أب فرنسي، وأم أسبانية، وتعلم بجامعة الجزائر، وانخرط في المقاومة الفرنسية أثناء الاحتلال الألماني، وأصدر مع رفاقه في خلية الكفاح نشرة باسمها ما لبثت بعد تحرير باريس أن تحولت إلى صحيفة combat الكفاح اليومية التي تتحدث باسم المقاومة



السرياليون في رسوماتهم على الأشياء الواقعية تستخدم كرموز للتعبير عن أحلامهم و الارتقاء بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي. و قد لقيت السريالية رواجاً كبيراً بلغ ذروته بين عامي ١٩٢٤-١٩٢٩.

(٧) وائل بن يوسف العريني، مجلة اللوكة عبر شبكة الانترنت الموقع محمل يوم: ٩ ماي ٢٠١٣ على الساعة 2:10 صباحا  
http://www.alukah.net/Literature\_Lan-  
/guage/0/897

Ahmet Yelmaz, de l'absurde à travers la (8)  
quête et le besoin de l'impossible dans Galigula  
d'Albert Camus « hacettepe universitesi fakul-  
tesi dergisi..cilt16/sayi/ss 207-225.p210

(٩) المرجع نفسه ص ٢١٠  
http://id.erudit.org/iderudit/29665ac ....(10)  
مرجع

P104. Diane Godin, Albert Camus  
le bonheur et la révolte

(\*) الأدب المضاد للأدب: ظهر اصطلاح اللأدب مع ظهور الموجة الجديدة في الرواية الفرنسية المعاصرة، تلك التي تزعمها كل من روب جرييه، و ناتالي ساروت و ميشال بوتور. أولئك الذين ثاروا على الشكل التقليدي في كتابة الرواية سواء ذلك الذي تمثّل في الرواية النفسية أو السيكلوجية التي تتجه صوب تيار الوعي و اللاوعي التي تتخذ من الذات محور الكون و بهذا نادوا لان يكون موضوع الفن هي أشياء العالم الخارجي و ينتقل مركز النقل الروائي بذلك من بعد الزمان الى بعد المكان و بالتالي يصبح زاوية النظر الأولى.

(١١) جون كروشانك، البير كامو و أدب التمرد، ترجمة جلال العشري. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ص ٢٠١٢.

p27. Voir , Marcel J. Mélançon , Albert, (12)  
Camus 'Analyse de sa pensée

(١٣) نبيل راغب موسوعة النظريات الأدبية، ص ٤٤٣.  
(١٤) جون كروشانك، البير كامو و أدب التمرد، ص ٢٠٧.

تعتبر نفسها فيلسوفة إلا أن لها تأثير ملحوظ في النسوية والوجودية النسوية . كتبت دي بوفوار العديد من الروايات والمقالات والسير الذاتية ودراسات حول الفلسفة والسياسة وأيضاً عن القضايا الاجتماعية. اشتهرت سيمون دي بوفوار برواياتها -والتي من ضمنها «المدعوة» و«المتفقون» كما اشتهرت كذلك بكتابتها «الجنس الآخر» والذي كان عبارة عن تحليل مفصل حول اضطهاد المرأة وبمثابة نص تأسيسي للنسوية المعاصرة.

(١) ينظر نبيل راغب معالم الادب العالمي المعاصر، دار مصر للطباعة و النشر مصر، ص ٩٩.

(٢) جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الخزرجي الافريقي ابن منظور لسان العرب، أعاد بنائه على الحرف الاول من الكلمة يوسف خياط المجلد الثاني، بيروت، د ط، ص ١٦٦.

Larousse, dictionnaire de français. (3) Mary-  
euro livres à manchecourt 1er édition , Juin  
2002, p 02

(٤) ينظر ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية دار عرفان، د ط، ١٩٨٥ ص ١٩١.

Voir , Marcel J. Mélançon , Albert Camus (٥)  
'Analyse de sa pensée. Une collection  
développée en collaboration avec la  
bibliothèque, Paul-Emile Boulet de l'université  
du Québec à Chicoutimi. 1976 p 29

(٦) نبيل راغب موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان مصر ٢٠٠٣، ص ٤٤٠.

(\*) السريالية: «Surréalisme»: الفواقعية أي «فوق الواقع» وهي مذهب فرنسي حديث في الفن والأدب يهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق وحسب مظهرها أندريه بريتون (بالفرنسية: André Breton) فهي آلية أو تلقائية نفسية خالصة، من خلالها يمكن التعبير عن واقع اشتغال الفكر إما شفويا أو كتابيا أو بأي طريقة أخرى، وهي «فوق جميع الحركات الثورية». إذن فالأمر يتعلق حقيقة بقواعد إملائية للفكر، مركبة بعيدة كل البعد عن أي تحكم خارجي أو مراقبة تمارس من طرف العقل و خارجة عن نطاق أي انشغال جمالي أو أخلاقي و قد اعتمد

250.

(\*) أعمال البير كامو الفلسفية للتوسع ينظر:

/http://bibliotheque.uqac.ca

Essai « Albert Camus l'homme

.« révolté 1951

(١٩) مرجع سابق نبيل راغب موسوعة النظريات الأدبية، ص

٤٤٥.

(١٥) البير كامو: الغريب ترجمة محمد غطاس ج ١ الدار المصرية اللبنانية ط ١ ماي ١٩٩٧ ص ٠٧.

Evang.mitelschule Schiers.Albert Camus. (16) la peste « ce divorce entre l'homme et sa vie c'est le sentiment de l'absurdité.tobias peltenburgu

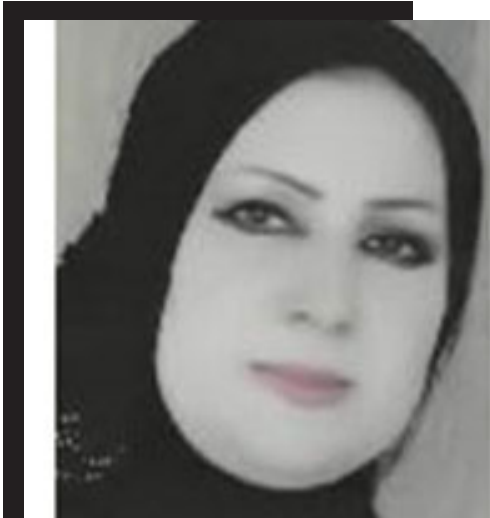
7D1999.p 02

evang.mittelschule@bluewin.ch

p27. Voir ,Marcel J.Mélançon , Albert Ca- (17) mus 'Analyse de sa pensée

Albert Camus.la peste, folio france 1972 p(18)





## الرؤية الأنثوية في تفويض السلطة البطيركية

أ.م.د. إيمان محمد إبراهيم العبيدي

توزعت الرواية العربية مابعد الحداثية على صيغتين هي الهجرة نحو الخيال المفرط التي تمثلت بتمظهرين ( ماوراء الرواية (الميتافقصة) و الواقعية السحرية) اما الصيغة الأخرى فتركز في تفويض المركز وانبثاق الهامش وقد تمثلت بتمظهري رواية مابعد الاستعمار والرواية النسوية، لتخلق بذلك التحول على مستوى الموضوعات المنصبة في الاشكال الاتية : تحطيم السرديات الكبرى، والجسد، والآخر، والتاريخ ، والخنثوية (الأندروجينية) الذي أدخل الى الادب النسوي كوسيلة للتوازن والجمع بين المصطلحين الذكوري والأنثوي، ومن أبرز النسويات التي تبنت هذا الاتجاه في الفكر الغربي هي فرجينيا وولف . فضلا عن صيغة التوازن هذه ، فإن هناك من يرى في تبني الشخصية الخنثوية إنما جاء لأجل التحرر من بنية الثقافة الذكورية- الأنثوية السائدة التي تحدد الفرد بجنسه، وهو الاتجاه الذي نجده عند كارولين هيلبرن وجين إنكلش.



اما على مستوى البنية ، فشهدت تحولا في مكونات البنية الاساسية المتمثلة في الزمن والمكان والشخصية والراوي/ المؤلف والمروي له/القارىء.

ولاقى التجريب حضورا ملفتا للنظر تجسد في صيغتين ، الاولى: تظهر على مستوى البنية كالتناص والفانتازيا والمفارقة والنص المفتوح وتظهر الأخرى على مستوى الشكل كالمفتتح النصي والكولاج والشذرية. لقد سعت رواية مابعد الحداثة إلى تقويض فكرة المركز، وعمدت إلى إحياء الهامش والمقصي، سعياً منها الى رفض الفكر الحداثي، الذي أزاح وأقصى مناطق اللامعقول والشذوذ والمختلف والمحتمل واللاتسقي، وهي المناطق التي عدتها ما بعد الحداثة مناطق أغنى وأعمق في دلالاتها وطبقاتها مما هو عقلاني أو ما سعت الحداثة إلى عقلنته.

يعد مصطلح الادب النسوي من المصطلحات التي أخذت اشكالياته تبرز كنتاج أفرزته مصطلحات مابعد الحداثة، اذ اخذ بعدا مفاهيميا طرعا وتأطيرا، شكلا وثيمة ، غير إن تقويض الخطاب الذكوري يبدو السمة الأساسية للكتابة النسوية ، لأن المرأة وعلى مر العصور تعتقد إن الرجل هو السبب في قهرها وقمعها ، وبالتالي فإنها تسعى إلى الإنعتاق من تلك السلطة التي تكاد تكون تدميرية لاسيما إن مابعد الحداثة قد ركزت على المهمش واللامركزي في سمة تأكيد الاختلاف و "مناهضة الهيمنة والتسلط والتعنت والأحادية"، وسعت إلى خلخلة فكرة التمرکز أو المركزية، ومايرتبط بها من القضايا التي تتصل بالأصل والهوية والنوع، واهتمت بكل ما كان يشغل موقع الإقصاء أو التهميش فأصبح "إعادة المركز إلى المهمش في مواجهة المهيم" هدفا أساسيا لها، على حين أصبح رفض السلطة الأبوية والذكورية أساس عمل الرواية النسوية ف "تجاوز قوانين الخطاب المتمركز حول الذكر هي المهمة المنوطة بكتابة المرأة"، فحرصت على خلخلة مركزية الرجل وتقويض سلطته والحد من مدها، ولا يتم ذلك التقويض إلا بإيجاد خطاب مضاد له، أو عن طريق كتابة تقلت من القيود التي يفرضها النظام الأبوي وعلى الرغم من كون ذلك الجانب هو الجانب الأهم في الأدب النسوي إلا انه ليس الأوحد، فالقهر الذي تعانيه المرأة بحسب مايعبر عنه د.محمد نور الدين أفاية قهرا وجوديا عاما تمارسه على المرأة العلاقات الاجتماعية والأخلاقية والنفسية فضلا عن الذكورية. لذا نجد ان كثيرا من الباحثين لا يقتصر على هذا الجانب، بل يُدرج سمة نقد السلطة الأبوية كواحدة من

سمات أخرى تنماز بها الرواية النسوية .  
يُعد تأكيد الهوية الأنثوية سمة بارزة من سمات الرواية النسوية العربية، فالكتابة النسوية بشكل عام والرواية النسوية على وجه الخصوص تتمثل في التركيز على حضور ذات الأنثى كمرسلة، مجسدة " الرغبة في إثبات الهوية والتخلص من الوضع الدوني" غير ان تكوين خطاب ورؤية خاصة بها تميزها من التمحور أو الالتفاف حول مركزية الرجل هو الهدف الآخر والسمة التي تميز هذا الأدب مجسدة داخلها رؤية المرأة وقضاياها التي تحكي جدليتها الوجودية بأشكالها المتعددة ليدخل تقويض السلطة الأبوية واحدا من تلك القضايا، ولا يكمن التعبير النسوي في اختيار تجربة غير مألوفة فحسب، بل بتقديم منظور هدام ومختلف للخطاب الذكوري لذا يرجع رامن سلدن هذه الرؤية إلى الخبرات الحياتية الأنثوية (كالحمل والولادة)، التي يراها وحدها قادرة على خلق رؤية مغايرة وجديدة للمرأة.

#### بوصلة سرية

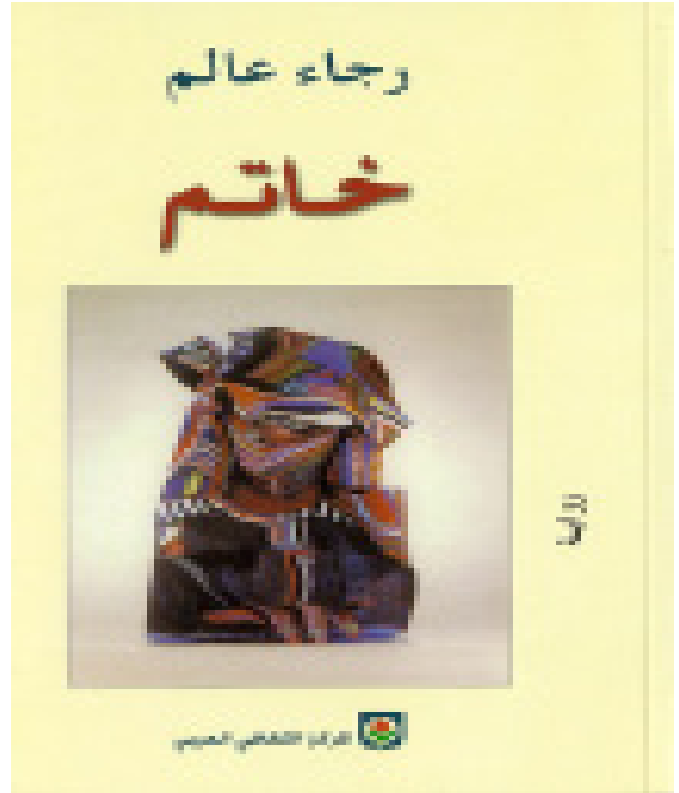
يكمن اختلاف المرأة عن الرجل في كونه اختلافا بيولوجيا ولغويا، وهذا الاختلاف - من وجهة نظر اجتماعية - ينزل المرأة منزلة الآخر، لذا ظلت المرأة



أو يكسر تدفق ما قد يبدو ظاهريا إنه نص واقعي... فهي تصف الواقع الحقيقي وتصوره سحريا، أو هي تصف الوقائع السحرية بطرائق وأساليب واقعية"، أن بنية التفكك التي يسميها بها د.شاكر عبد الحميد لا تعني إنها غير مترابطة بقدر ما تعني أن ثمة تداخلا بين ماهو واقعي (أو ما يفترض بأنه واقعي) وبين ماهو خيالي، وهذا التداخل يوحي بعدم التجانس، فتبدو وكأنها بنية مفككة، وجنحت الرواية النسوية الى الخيال المفرط سواء في تعاملها مع التاريخ كما في تقنية ماوراء الرواية (الميتاقص) أو تقديم واقع قائم على الخيال المفرط مثلما هي الحال في الواقعية السحرية. فضلا عن ذلك فأن ماوراء الرواية (الميتاقص) قد ظهر بصور عدة كالميتاقص التاريخي وبنية المخطوطة ورواية الوثيقة، على حين تمثلت الرواية الواقعية السحرية بصور عدة أهمها تداخل الواقعي بالفانتازي، وتداخل الواقعي بالماورائي (الميتافيزيقي) وتغريب الواقع.

اتفق اغلب النقاد على أن اللغة تشكل ملمحا بارزا من ملامح تمييز الأدب النسوي من الآخر، يرجع بعضهم ذلك إلى طبيعتها البيولوجية ومايرتبط بالعاطفة والوجدان من جهة والإحساس بالتمييز الجمالي من جهة أخرى، فقد فطرت المرأة على الاهتمام بذلك، إذ ترى كل من يسرى مقدم و زهرة الجلاصي في الكتابة النسوية تعبيراً جمالياً وفنياً ينماز بـ " رقة فائضة وحساسية مرفهة" وذلك مما يمنح النص أنوثته ويرى البعض الآخر إن اللغة لا تختص بجنس معين، فليس هناك فونيم نسائي ومونيم نسائي، بل بالرؤية النقدية التي تجسدها اللغة، كمناهضة قيم التحجر والتعصب والقهر الاجتماعي الذي يُمارس ضد المرأة. أي إن الرؤية الفكرية والوظيفة المتوخاة من اللغة هي التي لا بد أن ينصب اهتمامنا عليها لأنها تشكل الاختلاف الرؤيوي النسوي من الآخر، معنى ذلك أنها تبحث في رؤية نسوية لا أن تجسد لغة نسوية. وتنوعت إشاراتهم في تحديد المميزات الشكلية للكتابة النسوية مع اتفاقهم على احتقانها بالإحياء والتورية وتعدد الدلالات، من ذلك ترى جوليا كرسيفا " أن كل مايشجع على وجود لعبة حرة من المعاني... أو يقف حائلا دون إنغلاقها يعد أنثويا" مركزة بذلك على التعدد الدلالي للنص الانثوي والانفتاح القرائي له.

وتظهر الرؤية التي تميز الأدب النسوي من الآخر متممة بسمتين، هما رفض السلطة الأبوية وتأكيد الهوية، حتى صارت الكتابة النسوية تفجيراً للمسكوت عنه من موروث الدين والتاريخ والخنثوية (الأندروجينية)، وعلى



حريصة في البحث عما يميزها ويمنحها حضوراً فعالاً على الآخر، فعمدت إلى ابتكار شكل للكتابة التي بها تبلور حضورها وفاعليتها فكانت متميزة بتعدد الدلالات، وتجسيد صور وتوريات خاصة، مثلما عمدت إلى التعبير عن الجسد الأنثوي بأساليب مغايرة لما هو سائد، لتشكل بذلك هويتها العصرية، حتى صار ذلك هو ما يميز الأدب النسوي، وعرف بأنه " البناء الخيالي لجسد الأنثى باعتباره الموقع المتميز للكتابة"، ولاغرو أن ما يبسطه التعريف وفقاً لهذه الآليات لا يجعل، الممارسة الكتابية خاصة بجنس معين، إذ يمكن للرجل أن يستعمل الأسلوب نفسه، غير أننا نقف على أمر يبدو مهما هو مواجهة الكاتبة لنفسها في طرح ما تكتمه بأسلوب فني إبداعى يميزها من الآخر ليبدو مقبلاً لحريتها.. والرقيب الذاتي الواعي الفاعل كبوصلة سرية للمبدعة كي تقدم نتاجها بحرية واعية للضرورة.. من أجل التأسيس لاشتغالات كانت متوارية قبل عقود من الزمن.. والاحتفاء بالذات المتجاوبة فعلاً، فالكتابة النسائية نتيج لنا رؤية المرأة في لحظة الفعل المبدع الذي يخصب عقلياً لا بايولوجياً.

تبنت الرواية النسوية في اغلب أشكالها تقنية توظيف الواقعية السحرية كأساس لتجسيد بنيتها، وتعرف هذه التقنية بأنها " أسلوب سردي متفكك غريب وخيالي يمزق

قد أملى على الطرفين كليهما اختصار المسافات فلا وقت للتعارف الطويل على حد تعبير سليم، وسرعان ما تسرد لنا الراوية المشهد الذي يجمع بينها وبينه، لتفاجئ القارئ بطريقة أقحام هذا المشهد، وإن حاولت الراوية تبرير ذلك على لسان سليم قبل الشروع في سرد المشهد، الذي تستعير فيه الراوية لغة والدها في إطلاق التسميات على المطيبات التي كان يصنعها، وبمعنى آخر أنها استخدمت التورية للتعبير عن هذا المشهد «رأسي يدور، أول رجل، عشر سنوات، خائفة وحذرة، لا المقولة تؤكد أن الحذر والفضول لا يأكلان من صحن واحد.... في ومضة حلم بلون السماء، بنيت لنفسى قصراً من سكر... إنقضت الساعة، وضعت أصابعي هناك قلت لنفسى حمرة المغيب، لم أبك مثلما يحدث في الأفلام المصرية يوم الجمعة، لم أعد صغيرته»، بهذه اللغة التي تختال حيناً وتكاشف حيناً آخر تقدم الراوية وصفاً للمشهد الجنسي.

لم تكن الشبقية شكلاً وتوظيفاً لتحديد بالأدب النسوي أو الرواية النسوية - بوصفها ديوان العرب الجديد الناطقة بفكرهم ومنطق عصرهم- إذ إن أغلب النصوص مابعد الحداثية قدمت الجسد كإدانة لتردي الواقع السياسي مثلما هي الحال في رواية تل اللحم لنجم والي، أو لتبرير الفعل الانتقامي مثلما كان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، أو تعبير عن أزمة وجودية مثلما هي الحال في رواية الضوء الهارب لمحمد برادة ووليمة لأعشاب

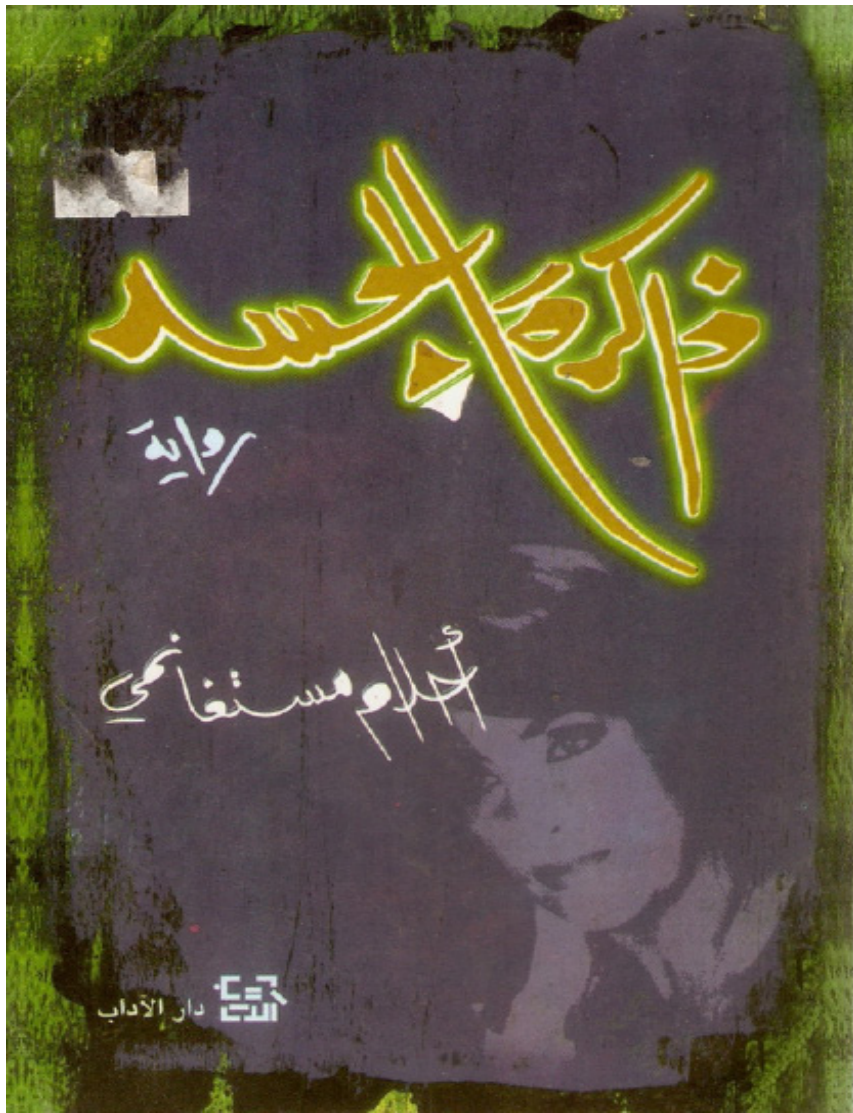
الرغم من كونه لا يشكل إنفرادها أو تفرداها، إذ أن هذه الموضوعات يشترك في طرحها كل من الرجل والمرأة، لكنها تختلف عنه بالرؤية إزاءها، وإختراق خطوط الحجر والمنع والمناطق المحرمة لتكشف عنها فيبدو "هاجس الرواية النسوية هو تحرر المرأة الاجتماعي والسياسي والجسدي"، لذا يصفه د. عبدالله إبراهيم بالأدب الذي يحتفي بجسد المرأة إذ "وقع الإغلاء الهوسي بميزاته الجمالية والحسية والشبقية"، ويُرجع السبب في ذلك إلى محاولة المرأة نقض الأدب الذكوري عن طريق الأنكفاء على الأنوثة التي تتمثل بجسد المرأة. إذ يقصر توظيف الجسد في الرواية النسوية على بعده الحسي وتحديد الشبقية/الأيروسى، وإذ ربطت قيمة الجسد كميزة للرواية النسوية العربية في بواكيرها فلم يأت ذلك إلا تعبيراً عن حرية المرأة من ثم خطت الرواية النسوية خطوات واسعة في تقديمه وعدم حصره ببعده الشبقية/الأيروسى، بل قدمته بوصفه معنى من معاني وجودها وكيونيتها من ذلك ما نجده في رواية (خاتم) لرجاء عالم، وبوصفه ذاكرة وتاريخاً ومؤشراً دلالياً على العطب السياسي مثلما جسده رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي و(قبل إكمال القرن) لذكرى محمد نادر أو تعبير عن أزمة وجودية مثلما جاء في رواية (وكم بدت السماء قريبة) لبثول الخضيرى وتتحدث الرواية عن أب عراقي مسلم يعمل تاجر مطيبات، والأم إنجليزية مسيحية لا تتكلم لغة زوجها، والابنة (الراوية) وهي الشخصية الأساسية التي تحاول أن تجد هويتها ما بين العالمين تقول الكاتبة فيها بنيت عالماً من الخيال على قاعدة من واقع. لقد وصفت ألام بهذا الشكل في الرواية لخدمة النص، وليس لها أي شبه بوالدتي من ناحية البناء النفسي. وكذلك الحال بالنسبة إلى صديقة الطفولة، فقد بنيت حولها عالماً كنت قد عشته مع أختي في الواقع ثم نسبته إلى شخصية «خدوجة». الرواية تحتك بمختلف الزوايا التي يطرقها أبناء وبنات جيل البعد الحضاري الثالث، فهي تعالج مشاكل الزواج المختلط وقضية الثقافة المزدوجة وتباين الحضارات وانتقال عائلة من الريف إلى المدينة: من مزرعة مشمش في الزعفرانية إلى مدرسة الموسيقى والبالية في بغداد. إذن، لا بد من المزج بطريقة أو بأخرى ما بين العالم الحقيقي والمتخيل.»

ترتبط فيها الرواية، بشخصية سليم الرسام، الذي يملك مشغلاً للرسم والنحت في منزله، وبعد تعارف سريع تمليه عليهما ظروف الحرب، تتوطد علاقة الراوية بسليم، ولكن يبقى التواصل بينهما رهناً بإجازته من الجبهة، وهذا الوضع



الشرق والغرب لاسيما ما طرحته رواية مابعد الاستعمار/ مابعد الكولونيالية، أما الرواية النسوية فقد عَمَدَت إلى تأكيد الذات وترميم الذاكرة عن طريق إعادة النظر بالوقائع التاريخية أما بتفسيرها أو مساءلتها أو كشف المسكوت عنه لهذه الوقائع. ليأتي تأكيد الذات من خلال إيجاد شخصيات نسوية فاعلة في النص الروائي، ونعني هنا بالفاعلة تلك الشخصيات التي تسهم في صناعة الحدث ويمكن أن نصفها بالمتنامية غير الثابتة أو السطحية.

البحر لحيدر حيدر .  
وتظل سمات الكتابة النسوية تطل على نافذة مفتوحة على عالم المرأة معلنة عن الرؤية الأنثوية للعالم، مؤسسة بذلك شكل الكتابة النسوية المميز سواء عن طريق الميثاقص التاريخي أم عن طريق تقديم رؤية فانتازية مثلما هي الحال في الواقعية السحرية .  
إن النصوص الروائية العربية مابعد الحداثية لاسيما رواية مابعد الاستعمار/ مابعد الكولونيالية والرواية النسوية، سعت إلى تأكيد الهوية والعلاقة الملتبسة بين



## طبيعة العلاقة بين النقد الأدبي و النقد الثقافي

فارس زينب

جسدت مرحلة المابعديات فعل التحول الذي أجمع عليه نقاد الدراسات الثقافية، أولاً على «توسيع مفهوم الأدب معارضة للأدب المؤسسي وانفتاحاً على النصوص النسائية والأدب الشعبي وأدب الطبقة العاملة وثانياً على إعادة تعريف الأدب ليشمل المادة غير الأدبية» (١)، فصار اسماً يطلق «لأسباب مختلفة على أنواع معينة من الكتابة داخل مجال كامل أطلق عليه ميشيل فوكو اسم الممارسات الخطابية» (٢)، فالعمل الأدبي لدى مثقفي نيويورك ظاهرة تتجلى ثقافية مفتوحة للتحليل من وجهات نظر عديدة.

إن هذه الخلفية الغربية وقد طرحت بكثير من الاختصار لعرض دواعي شرعية النقد الثقافي هناك حيث المحض الأول للدراسات الثقافية، شكلت في الأغلب ذاكرة للمتطلعين من النقاد العرب إلى تقبل هذه الفعالية النقدية في تناول النصوص



هذه الجزئية، لأنه تم الاستعانة، بالنقد الثقافي كآلية جديدة لتطوير وتحليل النصوص أدبيا وثقافيا واعتبر هذا من دواعي التطلع إلى ما هو جديد.

استمال مصطلح النقد الثقافي الكثيرين من ذوي التطلع إلى الفكر الغربي، كما عرض مدخل الدراسة... وإن تحديد العلاقة بين هذا النقد والنقد الأدبي لمن أهم ما يتعرض إليه الباحث في المجال النقدي الثقافي.

يشير "ليتس" في معرض حديثه عن النقد الثقافي في علاقته بالدراسات الأدبية «إلى أن النقيدين مختلفان ولكنهما يشتركان في بعض الإهتمامات: يمكن لمثقي الأدب أن يقوموا بالنقد الثقافي دون أن يتخلوا عن إهتماماتهم الأدبية» (٦)، فطبيعة العلاقة مبنية على الإتصال لا الانفصال، لأن "ليتس" لا يوافق هذا الموقف الأخير - أي الانفصال- وهذا ما يتجلى من خلال مشروعه الذي يصفه على أنه «تغيّر في منهج التحليل، يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي» (٧).

لكن طرح السؤال حول هذه العلاقة في المشهد النقدي العربي، حاد بنا عن البحث في محور السؤال ألا وهو علاقة الاتصال، ذلك أن طرحا كهذا: نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ جعل من نتيجة الحكم على هذا الطرح ينتهي بالتناقض لأن كثيرا من القضايا «تبدّت في ثقافتنا المعاصرة وكأنها من المتعارضات المتناقضات وما هنّ كذلك ولكن الأسئلة هي التي أوقعتها في بركة التناقض منذ أن سمحنا بدخول (أم) في وسط هذه القضايا» (٨)، وهذا التناقض حتما هو فصل بين طرفي القضية، ويتجلى هذا بوضوح حينما يصرح " الغذامي" في كتاب يحمل في عنوانه هذا السؤال - نقد ثقافة أم نقد أدبي؟- «أرى أن النقد الأدبي بمدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حدّ النضج، أو سنّ اليأس حتى لم يعد قادر على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي والثقافي» (٩)، وإنه - لمن حسن الصدف- أن تقلب رقم الصفحة على الكتاب نفسه فتقلب وجهة نظر الناقد، حيث يعلن في هذا الموضع أن «النقد الثقافي لن يكون إلغاء منهجيا للنقد الأدبي بل إنه سيعتمد اعتمادا جوهريا على المنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي» (١٠)، إن إسقاط النقد الأدبي لمجرد التغيير الحاصل على المستوى المعرفي والثقافي، هو موقف يفسر عجز هذه الآلية أو الإجراء بآلياته أمام واقع يطرح بدائل جديدة من حيث المنتج ومن حيث آلية التداول.



في الثقافة العربية، «فظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهريّة في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل» (٣)، إن ما تهتم به الدراسة هنا وعلى وجه الخصوص هو ظاهرة التداخل والتي ستقابل بظاهرة التعدّد في الثقافة الأخرى، وعليه كانت صفة النص تداخل وحضور متعدد لعوالم ثقافية ضمن النص، والذهنية العربية فصار من باب الإهتمام أن يتوجه الفكر بالعمل على آلية تتناول هذا العمل متعددة في إجراءاتها لا تكتفي بذاتها ولا تنفي الأشكال النقدية الأخرى ولكن هنا وعند هذا الحد يتوجب علينا طرح الإشكال الآتي:

على أي وجه تقبل النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي؟ لا نزال نشهد باستمرار ظهور إتجاهات وممارسات نقدية غربية جديدة هي في الغالب صدى متأخر للمدارس النقدية الغربية، هكذا برزت ظاهرة «عبادة الصنم ومنع أي نقد له، ثم تكسيره (...) ثم الانتقال إلى عبادة صنم آخر مع ممارسة العنف والتطرف والمنع والقهر لأي مختلف أو مخالف (...) وهكذا اتخذ المسرح النقدي أشكالا من التهريج: إما مع النقد الأدبي وإما مع النقد الثقافي» (٤)، مما شنت الآراء حول القضية فمنهم من يرى أن النقد الثقافي «لا يشكل سوى موضة نقدية أملت مقتضيات العصر» (٥)، ولعل إقحام النقد الثقافي في الساحة العربية يعد أداة جديدة في حقل الدراسات الثقافية الأدبية، ولكن مقتضيات أخرى منحت هذه القيمة النقدية شرعية الوجود كالتعدد والتداخل وتوسيع مفهوم الأدب...، فالفكر في وجوده كالإنسان تماما لا يأتي من فراغ ولا ينتهي إلى فراغ، فهو يؤثر ويتأثر.

ولعل القول بأن النقد الأدبي يجدّ نفسه بالانغلاق على نفسه، أمر غير مقبول هو ما يؤكد فعل التأثير والتأثير في

اللافت للنظر هنا هو أن هذا الإنتقال يتم من مجال مؤسس مقيد إلى ما هو أوسع وأرحب تتلاشى فيه هذه القيود.

### هوامش الموضوع:

(١) - فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، تر: محمد يحيى، مرا +  
تق: ماهر شفيق، المجلس الأعلى للثقافة، د. ط، ٢٠٠٠،  
ص ٤٠٨.

(٢) - المرجع نفسه، ص ٤١٠.

(٣) - عبد القادر بودومة، الحداثة وفكر الاختلاف، منشورات  
الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٣، ص ٨٠.

(٤) - عز الدين المناصرة، علم التناسل المقارن نحو منهج عنكبوتي  
نفاعلي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٦، ص ٢٤ و ٢٥.

(٥) - محمد سالم سعد الله، أنسنة النص مسارات معرفية معاصرة،  
جدار للكتاب العالي، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٧، ص ٥٤.

(٦) - ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز  
الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٢، ص ٣٠٨.

(٧) - Leitch, v, b: cultural criticism, literary theory, post structuralism, Colombia, university, press, new York, 1992  
plx

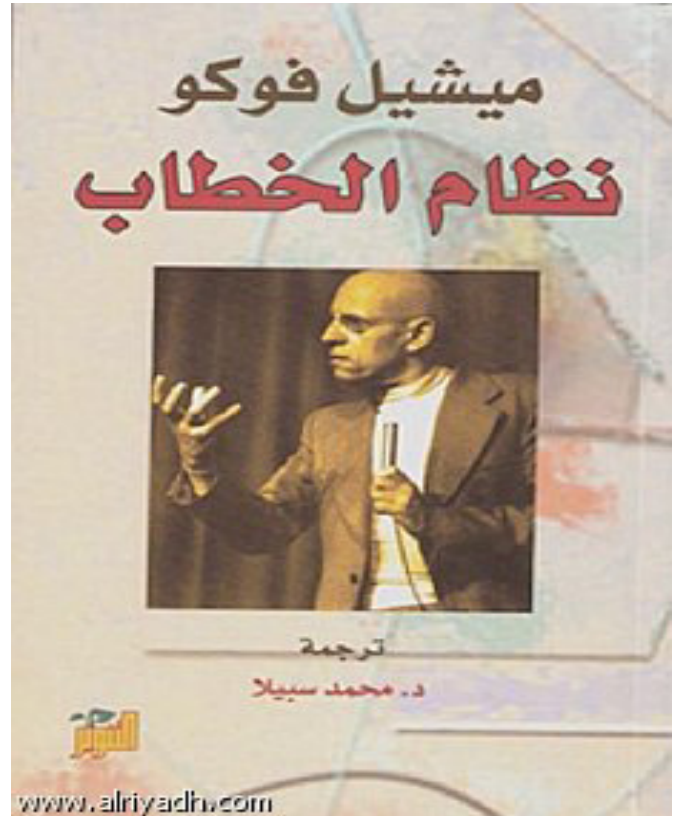
(نقلا عن عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، ص ٣٠ و ٣١).

(٨) - عبد الله الغدامي، ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت،  
ط٢، ١٩٣٣، ص ٨٧.

(٩) - عبد الله الغدامي، عبد النبي أصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟،  
دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٤، ص ١٢.

(١٠) - المرجع نفسه، ص ٢١.

(١١) - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي قراءة في أنساق الثقافة العربية،  
المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٤، ٢٠٠٨، ص ١٥.



أما وقد صار الموضوع خطابا ثقافيا متخذا من الأدب مظهرا من مظاهره، هنا يأتي السؤال/ المحرك ألا وهو كيف تُحدد الوسيلة التي سنتناول متوجا ثقافيا متمظها في صفة الأدبية؟

إن هذا التساؤل يحمل في ثناياه صورة عن علاقة الترابط بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، وبناء على هذا الموقف الأخير للناقد واستنادا إلى موقف "ليتش"؛ يمكن القول بأن النقد الثقافي يفيد من منجزات النقد الأدبي، ليضيء جوانب همشتها هذه القيمة النقدية، فهو بديل من أجل « تحريك الأداة النقدية باتجاه فعل الكشف عن الأنساق وتعرية الخطابات المؤسساتية » ١١، ويبدو ذلك جليا في صلب الإطار النظري الذي أدى بدفع النقد الأدبي من وظيفته الأدبية إلى وظيفته الثقافية، ويُحدد هذا الإطار وفقا لما تسميه الدراسة فعل التوسيع بديلا عن فعل النقل، الذي استعان به "الغدامي" في مشروعه حيث صورة الإنتقال تتم نحو ما هو ثقافي أو كلي، كالإنتقال من الأدب كأحد الخطابات الثقافية إلى أنساق الثقافة ككل، ومن الجملة اللغوية إلى الثقافية التي تستدعي بدورها دلالة نسقية، وعن عناصر البلاغة (المجاز، والتورية) إلى مجاز كلي وتورية ثقافية، ومن مؤلف إلى مؤلف متعدد / مزدوج للنص، إن



# كتاب هواجس فكرية كتاب هواجس فكرية

غزلان هاشمي

رئيسة تحرير مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية  
الجزائر

اتجه العالم اليوم نحو التشابك والتأزم نتيجة ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية، فمع الثورات العربية ومع التكثيف من عمليات الهيمنة من قبل القوى المسيطرة في العالم وذلك بخلق خطابات تحمل اعتبارات سلطوية هادمة للنظم القبلية وهادفة إلى سرعة النمذجة والتنميط الجاهز، ومع ظهور مفاهيم المواطنة وحقوق الإنسان والحوار ومحاولة البحث عن حل للانغلاق الأيديولوجي، ثم مع ظهور النت كاعتبار شمولي تتلاشى معه الهويات حيث التحيز للنمط الأحادي وللوعي المركزي الهادم للمركزات القبلية وللمجتمع الدولي التقليدي والهادف إلى إحداث تغيير جيوسياسي في العالم، ظهر الحديث عن الأطراف الهامشية كموجود استثنائي يبحث عن وجود مركزي في زمن مغاير، أو عن وعي مختلف يلفت الانتباه إلى هذا الحضور باعتباره الممثل للحقيقة الموضوعية لا كما تصوره الخطابات المركزية من كونه مبتذلا وسطحيا....

إن كل التوترات الواقعة اليوم نتيجة بحث عن نقاط نفوذ خطابية، يتم من خلالها توجيه العالم حسب اعتبارات شخصية ذات تعبوية واضحة، فكل ذات تتصرف وفق مركزية واضحة، لذلك تهدف إلى تهديم مرتكزات الغير وضرب بنياته الثقافية والاجتماعية والسياسية..، من أجل إقصائه والغائه. انطلقنا من هذه الزاوية في مختلف البحوث والمقالات الواردة في هذا الكتاب، وإن كانت قد كتبت على فترات متباعدة إلا أنها سعت إلى توضيح مظهرات التنميط الجاهز أو ما يعتمد التمثيل غير البريء للمغاير/المختلف، ومن ثمة نتائجه سواء تعلق الأمر بعلاقة الأنا بالآخر - الآخر بكل تنويعاته: الآخر الغربي

# هواجس فكرية

تأليف: أ. غزلان هاشمي

جامعة محمد السادس

مساهمة: موق أهراس، الجزائر

أو الآخر بما هو نقيض الذات في الرؤى والتوجهات - كما في بحث «التحيز الأيديولوجي في التمثيلات الخطابية الغربية»، و«الاختلاف بين انتقائية المركز و الكونية الجديدة أوأمازق الحوارية المتعددة» وغيرهما، أم تعلق بالعلاقة الموصوفة بين المثقف والسلطة على اختلافها، كما في بحث «المثقف العربي: الإمكان المفقود وراهن التغيير»، أم تعلق بتحويل النصوص من موضعية هامشية إلى موضعية مركزية حال المتاحات التكنولوجية على رأسها النت كما في بحثي «النشر الإلكتروني بين تعارضات المركزية والهامشية».....

هذا مع الحديث في المحور الثاني عن بعض القضايا السياسية والتي نشرت في شكل مقالات ما بين ٢٠٠٩ و٢٠١٢، حيث تم معالجتها باعتبارها هامش يسعى إلى تقويض رؤية المركز وسلطته وخطاباته المركزية التي تروجها وسائل الإعلام تعديلا للوعي العالمي بما يخدم مصالحته، حيث تبدو الحقيقة في أعلى درجات احتكارها مصطبغة بصبغات سياسية مضللة تحاول تقديم حقائق مغايرة تخدم مصالحتها وتقوض خطاب الآخر الهامشي، إذ تهدف إلى تجريده من كل اعتباراته الأصلية وتبرير العنف المرتكب عليه، وهذا كله ينتج ردود فعل متباينة من هذه الهوامش من أجل إعادة إحكام السيطرة على الخطاب وتقديم نظرة مغايرة أو حقيقة بما هي تحقق لا بما هي إنجاز وتمثيل.

وقد اخترنا عنوان «هواجس فكرية» لكون الهاجس هو ما تهجس به الذات من خاطر يلوح في الذهن قد يصيب وقد يخطئ، فنحن لا ندعي المعرفة الكاملة وإنما نعتبرها - أي المعرفة - إنجاز مستمر تتعدد وتتواصل وبيني بعضها البعض وما الكلية إلا ما اتصف به رب الخلق عز وجل، من هنا فالهاجس ينتظر آخر معدلا أو مكملا بحجج العقل ما توفرت لديه .

إن الكتاب محاولة لتقديم قراءات مغايرة في المشهد السياسي والاجتماعي والثقافي، حيث يهدف إلى استنطاق ما سكت عنه الخطاب أو تأويل تلك المسافات المعتمدة بإضاءات كاشفة قد تسهم في تغيير الوعي المؤسس على أيديولوجيا الاصطفاء والانتقاء والمعيارية الثابتة .

يصعب حصر نتائج هذا المؤلف نظرا لتباين الموضوعات واختلافها بين الفكري والسياسي، لذلك فالقارئ سيلحظ أننا تعمدا وضع نتائج لكل بحث أو مقال تقريبا، أو ختمه بسؤال يهدف إلى إشراكه في عملية البحث والمساءلة

- تعزيزا لمفاهيم الحوار العلمي الحر والنقاش الفاعل، وكل ما يمكن قوله :
- تتعدد الرؤى والتصورات وهذا ما يسهم في اختلاف المدركات ومن ثمة ما نعتبره حقيقة .
- كل المراكز في العالم تحاول تعبئة خطاباتها بهذه المركزية الهامشية في سبيل تقويض خطاب الهامش مهما كان نوعه.
- كل هذا يجعلنا نركز على ضرورة تعزيز مفاهيم الاختلاف والتجاوز المنبني على المساواة والتحاور .....



## الرواية وإعادة تحريك التاريخ

د. نادر كاظم  
البحرين

أصبح تمثيل الماضي قضية إشكالية ومثيرة للجدل في سياق ما بعد الحداثة، وتحديدًا في حقل التاريخ والنظرية الأدبية. وانطلاقاً من ارتياب ما بعد الحداثة في الأفكار والتصورات الكبرى والمغلقة، فإنها تنظر إلى التاريخ بعين متشككة، وهي تميز بين التاريخ – وهو تصور افتراضي – وبين معرفة التاريخ أو كتابة التاريخ، والتاريخ هنا هو جملة الوقائع والحوادث قبل أن تدخل في نص وتكون جزءاً من خطاب، أي قبل أن تخضع لعملية تنصيب أو ممارسة خطابية. والتاريخ بهذا المعنى لا يُعرف إلا من خلال نصوصه وآثاره، وهي نصوص لا تمثل الماضي بصورة شفافة أو تامة ومكتملة. وهذا التمثيل المنقوص والملتبس الذي يسم "كتابة التاريخ" هو الذي يجعل هذه الكتابة أقرب إلى الكتابة الأدبية والسرد التخيلي؛ لأن التاريخ – كما يقول جونثان كولر – لا يكشف عن نفسه إلا في شكل سردي، وفي قصص صممت لنتج المعنى من خلال التنظيم السردية. وهي الفكرة التي تركز عليها بول ريكور وهایدن وايت، واحتفى بها التاريخيون الجدد وكتاب ما بعد الحداثة. فالتاريخ إنشاء نصي للماضي، وهو إنشاء ذو طبيعة سردية وتخيلية.

- ١ -

### السرد، والتاريخ، والتحريك

يُميّز البعض بين التاريخ والرواية على أساس أن التاريخ ضرب من المحكيّات ذات النزوع إلى الحقيقة، فيما السرد محكي تخيلي. ويترتب على هذا التمييز تمييز آخر بين واقعية التاريخ ولا واقعية التخييل الروائي، وفي النظرية التقليدية للأدب فإن الرواية والتاريخ نوعان مختلفان بصورة كلية، ويحتكمان إلى قدرات عقلية مختلفة لا تجتمع معاً [٢]. وهو تمييز قديم ويعود إلى "شعرية" أرسطو التي ميّزت بين الشعر والتاريخ كما سنشير بعد قليل.

غير أن هذا التمييز لا ينفي المشتركات التي تجمع بين الرواية والتاريخ سواء على مستوى الشكل أو الوظيفة. فهما يشتركان في شكل السرد أولاً، وفي العمق الزمني للتجربة البشرية ثانياً، وذلك من حيث إن التاريخ والرواية يسعيان إلى توضيح التجربة البشرية من خلال وضعها في صيغة سردية بحيث تظهر الأحداث ضمن مسار زمني مترابط وذو دلالة. وهو ما يسميه بول ريكور وهابدين وايت - استحضاراً لـ "شعرية" أرسطو - بـ "التحريك" أو صياغة الحبكة "Emplotment"، أي مجموع التنسيقات والترتيبات التي تتحوّل من خلالها الأحداث المتناثرة والوقائع المتناثرة إلى حكاية منسجمة وذات معنى.

وفي مقابل التمييز بين السرد الحقيقي (التاريخ) والسرد التخيلي (الرواية والملمحة...)، يقدّم بول ريكور فرضية تقول بوجود وحدة وظيفية بين هذه الأشكال المتنوعة من السرد، والفرضية الأساس التي يقترحها ريكور في هذا المجال تقول: "إن الطابع المشترك للتجربة الإنسانية المميز والمتفصل والموضح من لدن فعل الحكّي في جميع أشكاله، إنما هو الطابع الزمني" [٣]، بمعنى أن كل ما نحكيه يحدث في زمن، ويستغرق زمناً، وكذلك فإن ما يحدث في الزمن يمكن أن يحكى، بل إن ما يوصف بالزمنية لا يكون كذلك إلا بقدر ما يكون قابلاً للحكي بطريقة أو بأخرى. وبما أن التجربة البشرية - بحسب ريكور - تجربة قائمة بالزمن وفي الزمن، فإنها لا تتميز ولا تتمفصل ولا تتوضح إلا بالسرد أي حين تصاغ في حبكة معينة، ولولا هذا لكانت هذه التجربة فاقدة للشكل وبكماء وخرساء؛ لأن ما تحدّثه الحبكة هو أنها تسعفنا على توضيح تلك التجربة الحية، و"على تشخيص تجربتنا الزمنية المضطربة"، من خلال السرد التخيلي أو التاريخي؛ ذلك أنه "بين أن نحكي ينحرف تباعد ما، مهما كان ضئيلاً، فالحياة هي معيش،

فيما التاريخ هو محكي" [٤] اكتسب الوضوح من خلال السرد أو الحبكة التي تتوسط بين التجربة المعاشة حيث التنافر يمزق الوحدة والانسجام، وبين التجربة النصية حيث يعود الانسجام إلى ما كان متناظراً.

ويقارب هايدن وايت "النص التاريخي بوصفه نتاجاً أدبياً" [٥]، ويجادل في أن كل الكتابات التاريخية تعتمد، كالرواية، على أمر غير قابل للإنكار وهو "شكل السرد ذاته"، فالتاريخ يدرك أو يتشكل بوصفه حكاية تتألف من أحداث وشخصيات ومواقف. وهذه الحكاية، أو هذا الترتيب والانتقاء المقصودين للوقائع ليس موجوداً في الأحداث الواقعية، بل على المؤرخ أن يصوغ حبكة هذه الوقائع، كما أن عليه أن يسردن تاريخه بصياغته بطريقة معينة وبترتيب محدد بأن يضع حدثاً ما بوصفه سبباً وآخر بوصفه أثراً، وبأن ينتقي وقائع، ويغيّب أخرى. بمعنى آخر عليه أن يضع "كومة" الأحداث المتناثرة والفاقة للترابط في مسار حكاية معين بحيث تكون ذات حبكة تنطوي على الترابط والمعنى معاً.

يعود أصل الحديث عن الحبكة إلى أرسطو، حين استخدم مصطلح "الميثوس" Muthos الذي يترجم بـ "الحكاية" أو "الخرافة" أو "الحبكة". وهو يقصد بهذا المصطلح عملية "ترتيب الحوادث" [٦]. فالحوادث التي تقع في الواقع، والأفعال التي يقوم بها البشر لا تنقل كما هي في الحكاية، بل لا بد لهذه الأحداث والأفعال من أن تدمج ضمن صيغة سردية هي "الحبكة"، وهذه الصيغة هي التي تجعل من الحكاية كاملة وتامة، وذلك بأن يكون لها "بداية ووسط ونهاية". والحبكة بهذا المعنى هي الوسيط بين الحدث والحكاية، فهي ما "يتيح استخراج حكاية من الأحداث" [٧]. وهذا يفترض أن الحدث ليس مجرد حادثة أو شيء يقع، بل هو مكون سردي، فالحدث لا يكون حدثاً إلا إذا أسهم في توالي الحكاية وتقديمها، وذلك بأن يكون جزءاً في عملية "تحريك" يختار لها صاحب التحريك الصيغة أو النمط الذي يرتضيه. وعلى هذا فإن التواريخ قد تظهر، بحسب طريقة تحريكها، في صيغة مأساوية (تراجيدية)، أو فكاهية (كوميديّة)، أو رومانسية بطولية، أو هجائية ساخرة، أو ملحمية..

إن القول بأن النص التاريخي نتاج أدبي وخيالي، وأنه لا يكشف عن نفسه إلا في شكل سردي كالرواية، سوف يزج بعض المؤرخين الذين سيذكروننا بالتعارض القديم بين التاريخ والأدب، من حيث إن التاريخ يتعامل مع الحقائق

تشفير الوقائع الموضوعية في نسق كورونولوجي بوصفها مكونات ضمن نوع من أنواع معينة من بنيات الحكمة، وهو ما يفرض على هذه الوقائع وضعاً غير مستقر، بل متقلباً بتقلب نوع الحكمة التي تعرض فيها الأحداث. فالتاريخ قد يظهر بصورة تراجيدية أو بطولية أو كوميدية أو هجائية. وهذا يعني أن ما يعد تراجيدياً في حكمة ما قد ينقلب بطولياً أو كوميدياً في حكمة أخرى. ولناخذ تاريخ ١٩٤٨، هذا التاريخ يعرض في السردية الإسرائيلية في حبكة بطولية كتاريخ لتأسيس الدولة والانتصار. فيما هو في السردية العربية معروض في حبكة تراجيدية مأساوية كتاريخ لضياح الأرض والهزيمة أو النكبة. وكذا بالنسبة لتاريخ ١٩٩٢ في السردية الأسبانية مقارنة بالسردية العربية (تاريخ الخروج من الأندلس) وسردية سكان أمريكا الأصليين (تاريخ غزو أمريكا). خلاصة الأمر إن الأحداث التاريخية مجردة من أية حكمة ثقافية تكون ذات "قيمة محايدة" [٩] value-neutral، وهي لا تكتسب قِيَمًا متحيزة (غير محايدة) إلا حين تتشكل ضمن حكمة من الحكبات السردية المعروفة في الثقافة بحيث تكون بطولية أو تراجيدية أو غيرها.

- ٢ -

### الهوية والسرد

مثلما يحبك التاريخ، فإن الهوية تكون عرضة للتحريك أيضاً، فثمة جماعات لا تتمثل وجودها التاريخي الخاص إلا من خلال سردها الخاص أو تحريكها الخاص لتاريخها الثقافي، وهذا التحريك هو - في المقابل - ما يدعم هويتها، وهو ما يكون "الهوية السردية" narrative identity [١٠] ما يحسب تعبير بول ريكور. وبحسب إدوارد سعيد فإن "الهوية القومية متورطة باستمرار في السرد؛ سرد ماضي الأمة، وسرد أجدادها المؤسسين، وسرد الوثائق والوقائع الأصلية" [١١]. وهو ما يجعل وجود الهوية مرهوناً بوجود تحريكها أو سردها الثقافي الخاص. وهذا ما يستوحى من عنوان الكتاب الذي حرره هومي بابا عن "الأمة والسرد" Nation and Narration، حيث تكون الأمة هي عين السردية التي كوّنتها عن نفسها وعن تاريخها التي تتموضع داخلها، بحيث لا يكون لها من معنى إلا من خلال هذا التموضع.

وبحسب بول ريكور فإن السرد يكون الهوية، ويعيد صياغتها بالطريقة ذاتها التي يقوم فيها "التحريك" بتشكيل التاريخ وإعادة صياغته. ومن هذا المنظور فالهوية سردية؛



فريد رمضان

والوقائع (أو ما كان وما هو كائن بحسب عبارة أرسطو) في حين يتعامل الأدب مع الخيالات (أو ما هو ممكن ومحتمل بحسب عبارة أرسطو أيضاً). وبحسب تعبير نورثروب فراي فإن "التاريخي يتعارض مع الأسطوري"، غير أن فراي سوف يقرّ، كما يكتب هايدن وايت، بأن "خطأطة المؤرخين حين تبحث عن الشمولية، فإنها تصبح أقرب إلى الأسطوري في الشكل، كما تقترب من الشعري في البنية" [٨]، حتى إن فراي نفسه يتحدث عن أنواع مختلفة من الأساطير التاريخية: الأسطورة الرومانسية التي تتأسس على البحث عن مجتمع "بلا طبقات"، أو على الحج إلى "مدينة الله"، والأسطورة الكوميدية للتقدم من خلال التطور أو الثورة، والأسطورة التراجيدية للسقوط أو الانحدار كعمل اشبنغلر عن "سقوط الغرب"، والأسطورة الساخرة أو الهجائية عن تكرار النكبات والكوارث. وانطلاقاً من أشكال الأساطير أو الحكبات الكبرى التي يشير إليها فراي، سوف يذهب هايدن وايت إلى القول بأن التواريخ تكتسب جزءاً كبيراً من تأثيرها من خلال نجاح المؤرخين في صنع قصتها في خارج ما يسمى بالتتابع الكورونولوجي. والقصة تتعطف عن هذا التتابع الكورونولوجي من خلال "التحريك"، وذلك من خلال

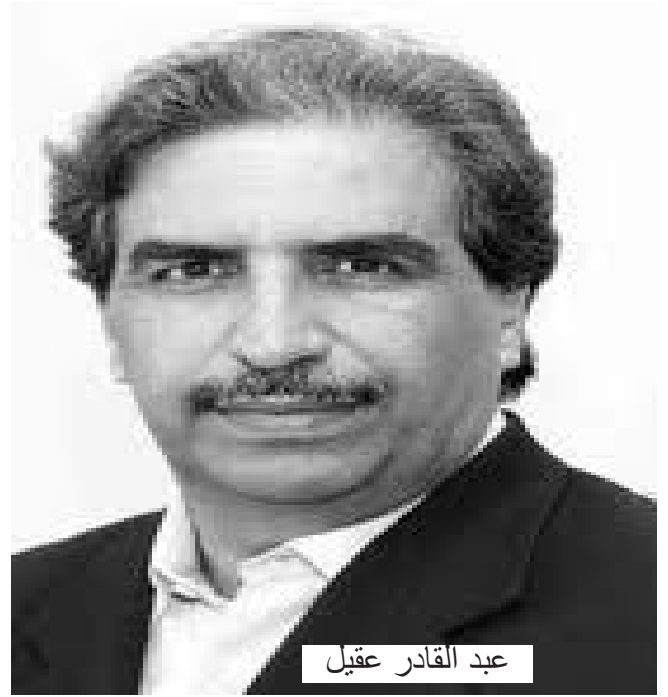


لأن السرد يجمع عناصر الهوية المتنافرة والمتباينة في وحدة منسجمة وذات حبكة مترابطة أيضاً. وهي سردية لأن كل هذه العناصر المؤلفة للهوية اجتمعت هكذا لا بحكم الضرورة - لا المنطقية ولا الطبيعية -، وإنما بحكم المصادفة والاتفاق الضمني بين الجماعات. فهذه عناصر كانت مختلفة وربما متعارضة أو غير موجودة أساساً وإنما جرى اختلاقتها بحكم حاجة الناس إلى "تخيّل" أنفسهم كـ "أمة" لها حكايتها وسياقها التاريخي والثقافي الخاص. سيقودنا هذا التصور إلى مناقشة الطبيعة المتغيرة وغير المستقرة في الهوية، فليست الهوية الثقافية حقيقة جوهرية، ولا هي معطى ثابت لا يتغير، وواقعيتها واقعية متخيلة، إن صحّ هذا التركيب، نتحصّل عليها من خلال عملية يسميها إدوارد سعيد وكيث وايتلام "التلفيق"، أو "الاختلاق" [١٢] Invention، و"الفبركة" Fabrication، كتلك العملية التي تمّ من خلالها اختلاق تاريخ قديم لإسرائيل بعد أن تمّ إسكات التاريخ الفلسطيني. أو مثل تلك العملية التي تمّ من خلالها "تلفيق بلاد الإغريق" بقطع جذورها الأفروآسيوية، لتكون أوربية خالصة [١٣].

وللهوية الثقافية - إضافة إلى ذلك - وجود تاريخي دنيوي، والتاريخ الدنيوي قرين التحول والتغير والتبدّل، فليست الهوية - كما يكتب ستوارت هول - "وجوداً مستقراً على الإطلاق، يبقى غير قابل للتغير خارج التاريخ والثقافة (...)، إن الهويات الثقافية موضوع في طور التكوين، لا بصورة ثابتة، بل من خلال خطابات التاريخ والثقافة. والهويات ليست جوهر essence، بل هي حركة من حركات التموضع positioning، ولهذا فهناك دائماً سياسات للهوية، وسياسات للموضع" [١٤] الذي تستقر فيه الهوية برهة من الزمن قبل أن تتحوّل إلى موضع آخر. والهوية بهذا المعنى نتاج عملية تشكيل تقوم به جماعات تجمعها ضروب متعددة من القرايات الحقيقية أو المتخيلة، وهو ما يجعلها أقرب ما تكون إلى ما يسميه بنديكت أندرسون بـ "الجماعات المتخيلة" Imagined Community [١٥]؛ ذلك أن "سردية الأمة تشكّل الناس وتجمعهم معاً بوصفهم موضوعاتها التي تشترك في تجربة تاريخية مشتركة، وكذلك بوصفهم ذواتها الفاعلة" [١٦]. والأمم، كما يقول هومي بابا، "مثل السرديات، تفقد جذورها في خضم الزمان وأساطيره، ولا تستعيد ألقها إلا من خلال الخيال". و"استعادة الأفق الخيالية" هذه هي في الأساس عملية تأويلية، حيث الهويات في الأغلب تأتي

من الماضي، فنتشكّل في لحظة ما ثم تنضج ثم تنتقل إلينا. وهذا الأمر يجعل من تشكّل الهويات ليس مجرد عملية اعتبارية فحسب، وليس مجرد عملية موضوعة فحسب، بل هي في الأساس عملية تأويل أو إساءة تأويل للماضي والتاريخ والثقافة. إن الماضي يستمر، كما يقول هول، ما دام يتحدث إلينا، لكن هذا الحديث ليس عملية بسيطة بين ذات حاضرة بصورة كلية وبين ماضٍ حقيقي، بل هي كثيراً ما تحدث من خلال دهاليز الذاكرة والفتازيا والسرد والأسطورة. إن الماضي ليس بالضرورة ماضٍ متخيّل ولا واقعي، لكنه، كما يقول بول ريكور، موضوع ليس بالإمكان التأكيد منه، لأنه باختصار لم يعد موجوداً، ولهذا فإن خطاب التاريخ أو السرد التاريخي لا يمكن التعامل معه إلا بطريقة غير مباشرة، ومن هنا تفرض القرابة بين التاريخ والسرد التخيلي نفسها، "فإعادة تشييد الماضي، كما أكد على ذلك كولنجود، هو من عمل المخيلة. والمؤرخ أيضاً، بحكم العلائق المشار إليها آنفاً بين التاريخ والحكي، يشخّص حركات تسمح له بها الوثائق أو تمنعها إلا أنها لا تشتمل عليها قط، بهذا المعنى، فإن التاريخ يلائم بين التماسك السردية والتطابق مع الوثائق. وهذه الصلة المعقدة تطبع الوضع الاعتباري للتاريخ بوصفه تأويلاً" [١٧]. وهذا الذي يشير إليه بول ريكور هو ما يقرّبنا من تصور هايدن وايت لعملية تكوين التواريخ أو تشكيلها. وحين نقرن الهويات بالتواريخ من منظور هايدن





عبد القادر عقيل

٢٥٥ ولم تنته إلا بحلول العام ٢٧٠ هـ - حدث لا يكتسب دلالاته إلا بتحريكه ضمن مسار حكاوي معين بأن يكون ضمن حبكة بطولية بوصف الثورة ثورة تحرير ومناهضة للظلم والتمييز العرقي والطبقي، أو أن يكون ضمن حبكة هجائية بوصف الثورة عملاً تخريبياً ووحشياً، وبلاءً شديداً على الأمة حيث تسبب في تدمير مدن إسلامية، وإزهاق أرواح العباد، وتخريب البلاد، وإضعاف مركزية الخلافة الإسلامية وهكذا.

ثم إن كلا من المؤرخ والروائي يوظف خياله في لحظة تشييد السرد التاريخي أو التخيلي. ومع هذا فإن الفارق بين عمل المؤرخ وعمل الروائي يكمن في رغبة الأول في التطابق مع "الوثائق"، وعدم انصياع الثاني لهذه الرغبة. فالمؤرخ يؤلف حيكات تسمح له بها الوثائق المتوافرة أو تمنعها إلا أن هذه الوثائق لا تشتمل أساساً على هذه الحيكات. فيما تكون حرية الروائي في التحريك أكبر؛ لأنه متخفف من إكراهات التطابق مع الوثائق والإرشيفات. وهو بهذا المعنى يعيد تحريك التاريخ بطريقته الخاصة، مما يعني أن هذا التاريخ الذي احتفظت به الوثائق أو صاغته مخيلة المؤرخين سوف يكتسب معنى جديداً، وذلك من خلال إعادة تحريكه بطريقة مختلفة. وإذا علمنا أن التاريخ الذي يقصده الروائي ليس تاريخاً شخصياً - كما هو الشأن في سرد السيرة الذاتية الذي قد يكون موضوع خلاف ذاتي - فإن مهمة السرد تتعقد أكثر؛ لأن التواريخ الجماعية قلما تكون موضع اتفاق بين الجماعات، بل إن كل جماعة تمتلك تحريكها الخاص لتاريخها أو لتاريخ هويتها. وهو تحريك قد يتصادم مع تحريكات أخرى لجماعات أخرى كما هو الشأن في الموضوع الذي تركز عليه القاص والروائي البحريني فريد رمضان، وأعني بذلك موضوع سرد الهويات الثقافية في البحرين.

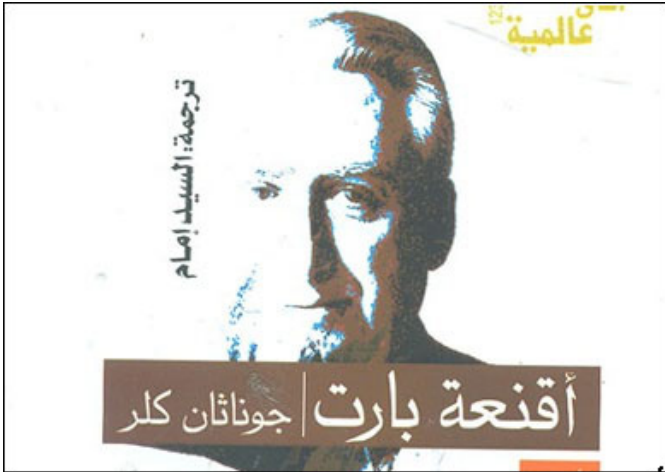
وفريد رمضان روائي بحريني ويعد من أبرز ممثلي الجيل الثاني من كتاب الرواية في البحرين، وقد أصدر أولى رواياته في العام ١٩٩٤ (التنور)، وأصدر روايته الثانية في العام ٢٠٠٠ (البرزخ: نجمة في سفر)، وهو الآن عاكف على كتابة روايته الثالثة "السوافح .. ماء النعيم" والتي تحدث عنها ونشر مقاطع منها [١٨]. والذي يتأمل فيما صدر لهذا الروائي سيكتشف أنه مهموم بإشكالية التاريخ وتشكل الهويات الثقافية في مجرى تاريخ يعمل هو على إعادة تحريكه/أو نسج حيكته؛ ليتواءم لا مع الوثائق الموجودة، وليس مع سرد كل جماعة لهويتها

وايت سنعي كم تخضع الهويات إلى عملية "سردنة" أو "تسريد" narrativization لمكوناتها وعناصرها. وسرد الهويات هنا ليس قصاً محايداً وبريئاً للوقائع والشخصيات، مما يعني أن سرد الهويات ليس بعيداً عن الصراع، ذلك أن سيادة أية هوية أو سردية أو حبكة ثقافية لا يتم إلا على حساب انحسار هوية وسردية وحبكة أخرى. وهو ما يجعل أشكال العلاقات بين الثقافات لا تتم إلا على أساس "صراع الحيكات والسرديات"، وهذا الصراع قد يبلغ درجة عالمية بحيث يتحول إلى "صراع حضارات"، وقد يبلغ درجة من المحلية ليكون صراعاً على "حبكة أو سردية" معينة لهوية الأمة أو الثقافة، حيث الكل يناضل من أجل سيادة "تحريكه الثقافي" للأحداث والموضوعات والشخصيات.

- ٣ -

### الرواية واختلاق الحاضر

من حيث المبدأ فإن عمل المؤرخ لا يختلف عن عمل الروائي الذي يشتبك مع التاريخ، فكلاهما أمام مجموعة من الأحداث والوقائع والمواقف المتناثر والفاقة للمعنى بحد ذاتها، وكلاهما يسعى لأن يمنحها المعنى من خلال تحريك هذه الأحداث والوقائع ضمن مسار حكاوي معين؛ وبهذه الطريقة يكتسب الحدث قيمته ودلالاته من خلال وضعه بجوار أحداث ومواقف أخرى وفي مسار حكاوي محدد. فحدث مثل ثورة الزنج مثلاً - والتي اندلعت في العام



التي حدثت في العام ١٩٢٢م بين النجديين والإيرانيين من "حوادث جنونية أخلت بالنظام وهددت الأمن العام" [٢٠]، وكذا الاضطرابات الطائفية التي حدثت بين الشيعة والسنة في العام ١٩٥٣م.

ماذا يفعل الروائي أمام تاريخ محمل هكذا باضطرابات وتوترات بين هوياته الثقافية؟ قد يوجد من يكتب الرواية بدافع الانتصار لجماعته التي ينتمي إليها، فيعمد - لأجل ذلك - إلى كتابة تاريخ اصطفائي نقي بريء لهويته الثقافية. وهو ما يحرض آخرين على كتابة تاريخ هوياتهم بالطريقة ذاتها، مما يعني أننا ننقل التوترات من مجرى التاريخ إلى مجرى السرد والكتابة. فيما المطلوب من الرواية أن تكون نصاً نقدياً لا تمجيدياً، والنقد هنا ليس بالمعنى التدميري أو التشكيكي، وإنما بالمعنى الذي يجعل من الرواية محاولة من أجل تحرير الوعي من ارتهانه للمقولات النهائية والمغلقة، ومن أجل فهم مفتوح (لا مغلق) ومتسامح (لا متناحر) للمعنى والواقع والمجتمع والتاريخ والهوية. وهي المهمة التي نتصور أن فريد رمضان نذر تجربته من أجلها.

ولا يمكن للرواية أن تقوم بهذه الوظيفة إلا إذا استلهمت من "اليوتوبيا" وظيفتها التحريرية، هذه الوظيفة التي عبر عنها بول ريكور بقوله: "إن تخيل اللامكان، معناه إبقاء حقل الممكن مفتوحاً" [٢١]، وحقل الممكن المفتوح هذا هو الذي يسمح بـ "اختلاق الحاضر" عبر إعادة تحريك التاريخ والهوية. فإذا كان التاريخ صراعياً وتناحرانياً إلى الحد الذي نعرفه، فإن ارتهان الحاضر له يعني إعادة إنتاج الصراع والتناحر. في حين أن المطلوب هو كسر هذه الاستمرارية، وتعطيل عملية إعادة الإنتاج هذه؛ لخلق

الثقافية، بل ليتواءم مع رؤية إنسانية منفتحة ومتسامحة تقوم على تقويض مقولات الأصالة والهوية المستقرة أو المتوحشة، والتاريخ الثابت أو المتنافر والقائم على التناحر بين الجماعات الثقافية.

تنهض روايتنا "التنور" و"البرزخ" على رؤية تؤمن بأن التاريخ ليس شيئاً أصيلاً وجوهرياً، لأنه لو كان كذلك فلن يكون أمامنا غير خيارين: إما أن يتم إحيائه وبعثه، وإما أن يتم رفضه واستبعاده وتحاشيه، والموقفين كلاهما يشييء التاريخ ويجوهره، فيما التاريخ موضوع ينبغي التوافق معه، أي أن نكون على وفاق معه، ومن ثم نقرأه ونعيد قراءته ونقلب مكوناته ونعيد تحريكه مرات ومرات؛ بل حتى نجترئ على اختلاقه واقترائه ليتناسب مع اهتماماتنا ومقاصدنا وغاياتنا وسياقاتنا الثقافية.

ليس فريد رمضان هو أول من اشتبك سردياً بالتاريخ الاجتماعي المحلي للإنسان البحريني، فقبله كان رائد الرواية البحرينية، عبد الله خليفة، قد اهتم في رواياته ذات المنحى الواقعي بالتاريخ الاجتماعي من منظور التفاوت الطبقي وتمجيد قيمة العمل والعامل الكادح المسحوق. كما أن ما نجده في تجربة فريد من إصرار على الاعتناء باللغة بحيث تأخذ منحى شعرياً ليس هو ما يميز هذه التجربة ويعطيها فرادتها بين التجارب البحرينية، فأمين صالح له الريادة في هذا المجال. وليس الطابع الحلمي والفتنازي هو ما يميز هذه التجربة، فـ "عبد القادر عجيل من أكثر كتاب الرواية الخليجية دخولاً في الفانتازيا والأسطورة والأحلام والعجائب" [١٩]. أما الذي يميز تجربة فريد رمضان ويمنحها فرادتها الخاصة فهو اشتباكها سردياً بالتاريخ الاجتماعي للإنسان البحريني من منظور الهويات الثقافية وبطريقة تجمع بين التاريخي والفتنازي معاً. وفريد رمضان هو أول روائي بحريني يتكرس سردياً على كتابة التاريخ الاجتماعي للهويات الثقافية في البحرين، وفي مشروع طموح يهدف إلى فهم التركيبة الاجتماعية والثقافية لأبرز الهويات الثقافية في البحرين.

اهتم فريد رمضان في "التنور" و"البرزخ" - وكذا روايته الثالثة التي هي في طور الصدور - بموضوع الهويات الثقافية في البحرين، وهو موضوع يثير إشكالات كثيرة في بلد متعدد الثقافات مثل البحرين، حيث كل جماعة تصرّ على امتلاك تحريكها الخاص، وهويتها الثقافية المتميزة عن الآخرين، وهو إصرار يهيئ لانبعاث مصادمات واشتباكات جماعية بين هذه الهويات، كذلك الاضطرابات

”التفاعل بين الذاكرة والمكان والاختلاق فيما لو لم يستخدم للإقصاء“ [٢٢]، بل من أجل ”التحرير“ و”التعايش“ و”التصالح الثابت“ بين الشعوب والثقافات.

- ٤ -

#### السرد البرزخي: تجاور التاريخي والفتناري

يدرك فريد رمضان أن مهمة الرواية هي محاولة فهم التاريخ وقراءة التركيبة الاجتماعية للمجتمع، وكتابة الرواية – عنده – هي بمثابة ”تقديم دراسة أنثروبولوجية“ [٢٣] للمجتمع والثقافة. وهو ما حملته على الاهتمام بالتاريخ الاجتماعي والثقافي للهويات في البحرين. ويذكر فريد رمضان أنه بدأ بمشروع يتعلق بتسجيل تاريخ منطقة أريف أو القاعدة الجوية البريطانية ROYAL AIR FORCE والتي تقع قرب مطار البحرين الدولي في المحرق (المدينة التي تدور فيها أحداث روايتي ”التنور“ و”البرزخ“). ولقد قاده هذا الاهتمام بالتاريخ والاستبصار الأنثروبولوجي إلى الانكباب على فهم التركيبة الاجتماعية للهويات الثقافية في البحرين، وكيف أن جزيرة في حجم البحرين استطاعت أن تحتضن العديد من البشر المختلفين إثنياً وقومياً ودينياً وطائفيًا.

ويعي فريد رمضان أن الرواية حين تشتبك بتاريخ الهويات فإن الغاية ليست كتابة تاريخ ”حقيقي“ لهذه الهويات، تاريخ يعتمد الوثائق ويتوخى الدقة في الرصد والتوثيق؛ لأن تاريخاً كهذا لا يقدر على ”اختلاق الحاضر“، كما أن فرصه وقدرته على إعادة تحريك تاريخ الهويات بطريقة تجعل التعايش بينها ممكناً محدودة. في حين أن التحريك القادر على ”اختلاق الحاضر“ القائم على الانفتاح والتسامح والتعايش وحتى التداخل والاندماج بين الهويات، والقادر على تمثيل نسخ بديلة للتاريخ، أو احتمالات تاريخية بديلة جرى إقصاؤها من النصوص التاريخية وبصورة نظامية، هذا التحريك هو التحريك الروائي الذي يعيد ترتيب الحوادث والمواقف ”التاريخية“ بطريقة تخدم ذلك الهدف، وبصيغة تقترب من أشكال السرد ما بعد الحديثة، وبخاصة ذلك الشكل الذي تطلق عليه ليندا هاتشيون ”ما وراء القص التاريخي“ historiographic metafiction، حيث يكون السرد تخييلياً وذاتي الانعكاس self-reflexive، ويقوم – في الوقت ذاته – على ”وقائع“ تاريخية واجتماعية وسياسية [٢٤]. فهو سرد يلفت الانتباه إلى طبيعته السردية/التخييلية والتاريخية معاً.

تنطوي رواية ”البرزخ“ – على سبيل المثال – على وقائع تاريخية حقيقية كذلك التي وقعت في العام ١٩٥٧



”عالم ممكن“ أو مساحة تسمح بـ”اختلاق“ حاضر يمكن أن يُعاش، ويسمح بالتعايش بين الجماعات والهويات. وعلى هذا فإن العودة إلى التاريخ – تاريخ الهويات الثقافية عند فريد رمضان – ليس بغرض استرجاعه وتأكيده ومحاكاته – وهي مرامي جيل الإحياء –، ولا حتي من أجل إنكاره ونقضه وتدميره – وكما حاول الجيل الذي أعقب جيل الإحياء –، وليست هي اقتراباً وضعياً يهدف إلى القبض على الماضي الأصيل والتاريخ الحقيقي في مقابل التاريخ المزيف، بل من أجل إبقاء ”حقل الممكن مفتوحاً“ من خلال إعادة تحريك التاريخ الثقافي للهويات. ويتطلب الأمر أن نفرغ مصطلح ”الاختلاق“ من محتوياته السلبية التي تحيل على الكذب والزيف، وذلك من خلال شحنه بقيم إيجابية بوصف ”الاختلاق“ استراتيجية تستعين بالتاريخ والذاكرة الجمعية بطريقة انتقائية بحيث تحذف ما هو ضار بقيم التسامح والتعايش مثل الإقصاء والاصطفائية، وتحفظ بالنافع فقط. وفي هذا المجال لا بد من تذكر محاولة إدوارد سعيد في مقالاته المؤثرة ”التلفيق والذاكرة والمكان“ حين أشار إلى الإمكانات الغنية التي يمكن أن ينطوي عليها

بصورة قاطعة، وفنتازي إلى درجة تغيب فيه الحدود المتوهمة (حدود المكان والزمان والذوات والأشياء معاً)، وتتوارى الملامح الواقعية والمتعينة للأشياء والذوات، ويغرق السرد في غرائبية غامضة حيث كل شيء مألوف وغريب معاً، موجود ومعدوم، حي وميت، إنسان وحيوان، متحرك وساكن، ذكر وأنثى، أليف ومتوحش، يقظ ونائم. وإذا استحضرننا دلالة "البرزخ" عند محيي الدين بن عربي - وهي الدلالة التي تقوم عليها تقنية السرد في رواية "البرزخ" - يمكننا أن نصف هذا السرد بأنه سرد برزخي، فالبرزخ - عند ابن عربي - هو "عالم الخيال" [٢٧]، وهو عالم يتوسط بين عالمين أو حضرتين بين الذات الإلهية والعالم، ويقوم بوظيفة الفصل والوصل بينهما في آن واحد، وبما إنه كذلك فإنه لا يتصف بالوجود أو العدم، ولا النفي أو الإثبات؛ إذ "لما كان البرزخ أمراً فاصلاً بين معلوم وغير معلوم، وبين معدوم وموجود، وبين منفي ومثبت، وبين معقول وغير معقول سُمي برزخاً اصطلاحاً. وهو معقول في نفسه، وليس إلا الخيال (...)"، فالخيال لا موجود ولا معدوم، ولا معلوم ولا مجهول، ولا منفي ولا مثبت [٢٨]. وهو بهذا المعنى قابل لكل الصفات المتقابلة والأوضاع المتعارضة.

نحن إذن أمام سرد ذي بنية متعددة تدمج صيغتين سرديتين متعارضتين: الصيغة التاريخية والصيغة الفنتازية. وبهذه الطريقة كان سرد "التنور" و"البرزخ" يقيم الحدود ويمحوها بين الخيال والتاريخ، بين الحلم والواقع، بين الذات والآخر، بين الموت والحياة والوجود والعدم تماماً كما يفعل البرزخ في نظرية ابن عربي عن "الخيال".

- ٥ -

#### من خطاب الأصالة إلى خطاب الهجرة

الهوية بوصفها سردية هي كيان يتشكل - أو يُشكّل - في مجرى التاريخ، وبذلك تكون عرضة - كأى حدث تاريخي - للتغير والتقلب والتحوّل والانقطاع، وهي أحوال تقع على النقيض من سمات اليقين والاستقرار والثبات والاطراد، وهي السمات التي تحوّل الهوية إلى كيان "متعال" لا يتأثر بالظروف الدنيوية والسياقات التاريخية، وأزلي لا تعرف له نقطة انبثاق، وأبدي لن يتفكك، ولن يتعرّض للتشتيت والاضمحلال والانزياح، هذا فضلاً عن الاختلاق والفبركة والتلفيق.

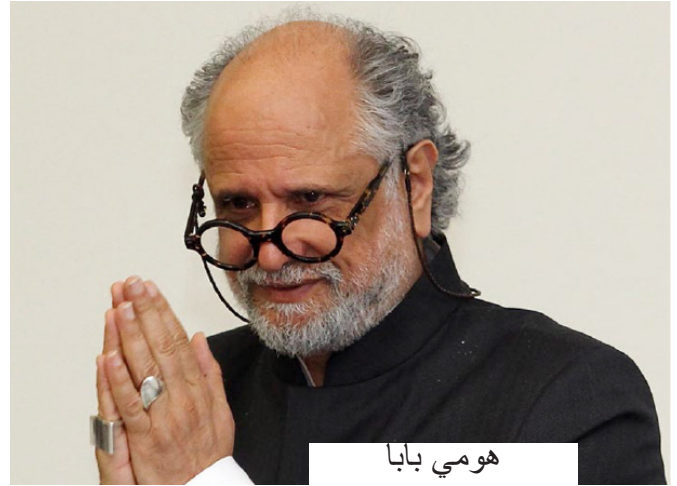
والحال أن هذا الاختلاف ينطوي على تصورين متعارضين للهوية: الأول يأخذ الهوية على أنها سردية الأمة التي تمّ تشكيلها - أو تلفيقها واختلاق كثير من

(مقتل الضابط العراقي علوان أفندي - الذي أصبح في الرواية السيرجنت ناصر أفندي - برصاص شرطي بلوشي [٢٥])، إلا أن هذه وقائع بمثابة "المادة الخام" قابلة للتقليب والتركيب والتشكيل والفصل والوصل بالطريقة التي يراها الروائي مناسبة لتحقيق رؤيته وخدمة مقاصده. كما تنطوي الرواية على سرد ذاتي الانعكاس، حيث ينعكس السرد على ذاته ليصبح سرداً عن السرد كما في مقطع من الرواية بعنوان "الحكاية"، يبدأ هكذا:

"ما كان عليّ أن أسرد لكم هذه الحكاية الفياضة، وذلك أنني لم أكن مرسلًا من أجل أن أحكي، لقد جئت لأستلّ روحاً صغيرة وحزينة، هي روح مريم، ولكنني وقعت في شرك السرد، الذي لم أجروّ عليه قبل الآن، وأزعم أنني كنت أحاول أن أجملّ ما استطعت قوله عن الموت، ولولا مراوغة سارة لي لما أضعت كل هذا الوقت في سرد هذه القصة" (البرزخ/١٠٩).

وتتكشف الطبيعة التاريخية لـ "ماوراء القص" أو "القص الشارح"، في روايات فريد رمضان، من خلال سرد خيالي بشكل قاطع، وتاريخي بشكل لا يمكن إنكاره. فهو تاريخي لأنه ينطوي على "وقائع" تاريخية، وتجارب ماضية محلية، وتقاليد تراثية، ومواضع معروفة ومحددة الملامح (قرية عسلوه، جزيرة الشيخ شعيب، مرفأ المنامة، سوق المنامة، حارة البوخميس، مقهى مهدي العراقي، قرية البسيتين، مدينة مطرح، وقلة الشرطة في وسط المنامة، ومقبرة المحرق، وقاعدة الطيران البريطانية أو معسكر أريف كما في الاستعمال المحلي، المستشفى الأمريكي... إلخ). وهو لا يخلو من هوامش تشرح وتوضح الدلالة التاريخية والمحلية لهذه الوقائع والمواضع والأدوات (انظر: التنور/٩، ٤٦، ٨٦، ٩٧، ١٠٧، والبرزخ/١٦، ٢١، ٥٢، ٥٦، ٧٢، ٩٣). فالهوامش هنا بمثابة النص الموازي، ذلك أن "ماوراء القص التاريخي" يصل إلى "الحقيقة" من خلال استخدام تقاليد النص الموازي في كتابة التاريخ من أجل نقش أو تقويض سلطة وموضوعية المصادر التاريخية وشروحاتها [٢٦]. فكل هذه المؤشرات تخلق انطباعاً بتاريخية السرد في "التنور" و"البرزخ"، غير أنها تاريخية مؤجلة ومتوهمة معاً. فهي مؤجلة لأن عليك أن تنتظر الهوامش لتتعرف على دلالة الوقائع والمواضع التاريخية بصورة جلية وصریحة. وفي الهامش فقط تحضر الأشياء بدلالاتها التاريخية المرجعية، أما في المتن فإن السرد خيالي





هومي بابا

عناصرها – في مجرى التاريخ. والثاني يأخذ الهوية على أنها كيان معطى وجوهري “لا تاريخي”. وعلى المستوى المفهومي والنظري يأخذ هذا التوتر صوراً متعددة من توتر بين التاريخ واللاتاريخ، بين الزمني واللازمي، بين الحدث والبنية، بين الاختلاف والهوية، بين الطارئ العرضي والأصيل الجوهري. بيد أن هذا التوتر – في الحياة الاجتماعية – يأخذ طابعاً صراعياً أيديولوجياً، حيث الكل يزعم أن هويته هي الهوية الأصلية والمنسجمة والنفية والمتماسكة، أما الهويات الطارئة والمشتتة فهي من نصيب الآخرين المختلفين.

والأصالة هي التعبير الأقوى عن “جوهرانية” الهوية و“لا تاريخيتها”؛ ولهذا فهي مطلب كل هوية؛ لأنها – أولاً – تخلق إحساساً بأولية الذات وامتدادها الزمني المتواصل، وثانياً لأنها تمنح هذه الهوية مشروعية البقاء والهيمنة على الآخرين. وقد شهدت البحرين – كأى بلد لم يحسم بعد طبيعة العلاقة بين هوياته الفرعية – أشكالاً من التوتر والصراع حول مشروعية السيادة بين الهويات، وكان ادعاء الأصالة هو أداة المشروعية، والأصالة هنا هي دعوى الوجود في الأرض (البحرين) منذ البدء، وكل جماعة تنتج/وتعيد إنتاج سردياتها التي تثبت ذلك؛ لأن القول بأصالة جماعة ما يفترض القول بأن الجماعات الأخرى إنما هي طارئة وذات وجود عرَضِي. وكان رهان فريد رمضان يتحدد في فضح وتعرية هذه السرديات المغلقة والتي يجهد أصحابها من أجل إعطائها سمة الاستمرارية والاطراد منذ القدم حتى الوقت الراهن. ولا ينقض هذه المقولات إلا مقولات الهجرة والسفر والاختلاف والهجنة، وهي الموضوعات الأثرية في تجربة فريد رمضان. ولا ينقض دعوى الوجود في الأرض منذ الأزل إلا بالكشف عن حقيقة الأرض المتحركة والتي لا تعرف الثبات والاستقرار، وأعني بذلك

القرى والمدن الساحلية التي هي أشبه بميناء كبير يزدهم بسفن ومراكب ومسافرين ومهاجرين ومغتربين، وهي الأمكنة الأثرية في روايات فريد رمضان.

“في البدء كانت الهجرة والسفر والهجنة”، هذا هو المنطق الذي تنهض عليه روايتا “التنور” و“البرزخ”، وكأن مقولة الأصالة لا تقوّض ولا تزحزح عن موقعها إلا بخطاب الارتحال والهجرة والتداخل والكثرة والتواشج.

تجري أحداث رواية “التنور” في زمن غير محدد بدقة، غير أن القارئ سيكتشف – ومن خلال عدة مؤشرات – أن الرواية تحيل على حقبة ما قبل اكتشاف النفط، وتحديدًا إلى حقبة زمنية تعود إلى النصف الأول من القرن العشرين، وهي حقبة مهمة في تاريخ البحرين الحديث؛ لما شهدته هذه الحقبة من استتباب الأمن واستقرار الوضع السياسي بصورة عامة، وبداية دخول البحرين عصر التحديث بقيام الهيكل الإداري للدولة، وتدشين مؤسسات التعليم والبلدية والصحة والقضاء على أسس حديثة ومؤسسية، وظهور الطبقة الوسطى من التجار وملاك الأراضي. وفيما يتعلق بوضع الهويات في هذه الحقبة فإن التشخيص الفاحص يكشف أن الهويات كانت تقع في طور انتقالي يتهيأ للتغير بظهور لازمة التحديث أي الرغبة في صياغة “هوية وطنية” واحدة وموحدة، حيث سيجري التمييز بين الوطنيين (وهم البحرينيون سنة وشيعة) والأجانب (وهم غير البحرينيين) ومنهم – بحسب تصنيف ناصر الخيري (١٨٧٦ – ١٩٢٥) – “العربي النجدي والعراقي والعجمي والهندي وغيرهم وغيرهم” [٢٩] مما يشمل اليهود والأفارقة والبلوش والعمانيين والإنجليز وبعض الرعايا الأوروبيين.

وتسعى رواية “التنور” إلى القبض على حقبة آفلة كانت الهويات فيها متعددة ومتكاثرة، فليس ثمة حارة أو قرية أو مدينة في فضاء الرواية إلا وهي خليط من أعراق وأقوام متنوعين؛ ولهذا السبب تحديدا نجد المكان الذي تدور فيه أحداث روايات فريد رمضان لا يخرج عن كونه حارة أو قرية أو مدينة ساحلية؛ لأنها أكثر قابلية على احتضان الهويات المتعددة، ولأن أهلها مطبوعون على السفر والهجرة والتنقل واحتضان الغريب المختلف.

تبدأ الرواية في فضاء قرية/ميناء إيراني يضج بالحركة اليومية للسفن وللمراكب المتنقلة بين مرفأ المنامة وبر دبي ومسقط وجزيرة الشيخ شعيب. في هذه القرية ذات الهوية الفارسية من حيث الثقافة واللغة، يمكن لأهلها أن يسمعوا “صوت الطبل الذي يضرب عليه باباعود

ضروب الاختلاط والتواشج المعقدة" [٣٠]. ولعل هذا هو ما تستبطنه تجربة فريد رمضان الروائية، رمزياً على أقل تقدير، فالاختلاط والتواشج في رواية "التنور" بدأ ينحسر شيئاً فشيئاً في رواية "البرزخ" التي اقتصر على العرب من بحريين ومهاجرين (من عمان أو البصرة)، وبالموازاة مع انحسار الاختلاط يصعد الموت في رواية

الكهل الأفريقي، ذو الأنف الكبير المفلطح، يضرب بايقاع مميز، ويغني بخليط من الكلمات الفارسية والعربية والزنجارية" (التنور/ ١٠). وهذا الخليط هو قدر القرى والمدن الساحلية، وهو العلامة الأبرز في جزيرة البحرين في هذه الحقبة التاريخية، ويكفي أن تلقي نظرة على ميناء المنامة العامر بسفن ومراكب قادمة من إيران والهند والبصرة ومسقط. كما يمكن لأي مسافر أن يتجول في سوق المنامة بين حشود من "رجال الساحل الفارسي بقيعاتهم المشغولة بالخصوص المعذب، وأثواب فضفاضة ذات أكمام طويلة، وشالات صوفية أو قطنية يلفونها حول وسطهم" (التنور/ ٧٦)، و"رجال عمانيين، سمر البشرة، قصار القامة، ممتلئ البنية، يرتدون ثياباً ملونة، ويغطون رؤوسهم بعمائم نعناعية مطرزة بالأصفر والأحمر" (التنور/ ٧٦)، ورجال من الهند، هذا فضلاً عن البحرينيين أنفسهم "بثيابهم الصدفية الواسعة، بعضهم يرتدي كوفية رملية وعقالاً مخضباً بالتواريخ، يسقط من كتفيه بشت مطرز بخيوط الذهب، أما العمال منهم فيكتفون بالكوفيات المطوية فوق رؤوسهم، وهناك أيضاً البحرينيون المرتدون للنبطال والقمصان، وهم عادة ما يحملون دفاترهم كبيرة الحجم" (التنور/ ٧٧). وفي هذا الميدان المزدحم بالحركة يمكن رؤية "مقهى مهدي العراقي" المليء بثرثرة تأتي من كل جانب "حيث لا يتميز منها سوى صوت الغناء العراقي القادم من جهاز الفونوغراف" (التنور/ ٧٨). ومن جزيرة المنامة إلى جزيرة المحرق حيث حارة البوخميس التي احتضنت القادمين الجدد من قرى الساحل الفارسي، هناك افتتح جاسم وعبد الرحمن وأحمد - شخصيات رواية "التنور" الذين هاجروا من إيران إلى البحرين - مخبزاً كان قاطنو حارة البوخميس يزدهمون حوله في طوابير وتجمعات متزاحمة، حيث "الرجال والنساء والأطفال والفتيات والعمانيون والهنود" (التنور/ ٨٨).

تقوّض الرواية خطاب الأصالة ب خطاب الهجرة والسفر، كما تكسر حدود "الهوية الواحدة" من خلال الاحتقاء بالاختلاط والكثرة والتنوع والتواشج والهويات المتعددة في كل مكان من أمكنة الرواية (قرية عسلوه - المنامة - المحرق)، فليس في الرواية مكان مقصور على "هوية" نقية وخالصة، بل كل الأمكنة مسكونة بخليط من الأعراق والأمم. وهذا الاختلاط هو مصدر الحياة في الرواية. ولعل ما تثبته الرواية هو ما أشار إليه هومي بابا من "استحالة تحقق فكرة الهوية القومية النقية، "الطاهرة إثنيًا" إلا بالموت الحرفي والمجازي على حد سواء لما عرفه التاريخ من



تمثل المقبرة أهم أمكنتها، فعيسى الخال - في رواية "البرزخ" - "رجل قذفت به الحكاية ليغسل الموتى ويحفر القبور في مقبرة المحرق" (البرزخ/ ١٢). وبقدر ما يعبر هذا التحول من فوران الحياة في "التنور" إلى الموت الذي يطبق على كل شيء في "البرزخ"، بقدر ما يعبر عن تحول من الاختلاط والاحتفاء بالكثرة والتعدد والتنوع الخلاق إلى الوحدة والتطابق، فإنه انعكاس لما طرأ على المجتمع البحريني من تحولات مست التركيبة الاجتماعية وطبيعة العلاقة بين الهويات الثقافية. فالبحرين في النصف الأول من القرن العشرين ليست هي البحرين ذاتها في النصف الثاني من القرن العشرين، وتحديدًا في حقبة الخمسينات والستينات بما إنها الزمن المرجعي

والكثرة إنما هو انحياز إلى العالم وإلى ما عرفه التاريخ من ضروب الاختلاط والتواشج المعقدة بين الهويات.

#### - ٦ -

تحتفي روايتنا "التنور" و"البرزخ" بالهجرة والسفر والهجرة والكثرة احتفاءً خاصاً، وهو ما ينقض أصالة الهوية من حيث هي امتداد زمني متواصل دون انقطاع، وكيان نقي دون تلوث بالتداخل مع الآخرين، وثابت على أرض معزولة عن العالم منذ القدم. ولم يعد هذا النوع من "أصالة الهوية" بقادر على الصمود في وجه التحولات وحركة تنقلات البشر عبر الحدود، وهي التحولات والتنقلات التي قادت إلى تحولات مهمة في تصورنا لمفاهيم الهوية والأمة والأصالة. وتجربة فريد رمضان تتعامل مع مفهوم الهوية بوصفه موضوعاً يتشكل في مجرى التاريخ، ويخضع للتقلبات والتحولات بحكم الهجرات والأسفار والاندماجات، فجاسم وعبد الرحمن وأحمد (وكذا ابنه محمد) - شخصيات رواية "التنور" - أخوة نزحوا من قرية عسلوه (وهي من قرى الساحل الفارسي) إلى "حارة البوخميس" بجزيرة المحرق بالبحرين، فعملوا فيها واندمجوا مع أهلها، وكانت لهم وطناً. وعيسى الخال - في رواية "البرزخ" - جاء به أبوه من مدينة مطرح (المدينة العمانية الساحلية) إلى قرية البسيتين (قرية ساحلية من قرى المحرق)، فتزوج وأنجب وحفر قبورهم وغسل موتاهم. والسيرجنت ناصر أفندي - من شخصيات رواية "البرزخ" - نزح مع عائلته من البصرة (بوابة العراق على الخليج) إلى جزيرة المحرق بالبحرين. وثمة من نزح من الساحل الشرقي للمملكة العربية السعودية إلى سواحل البحرين بمنطقة النعيم (المكان الذي تدور فيه أحداث رواية فريد رمضان القادمة). وهناك من نزح من سواحل أفريقيا الشرقية إلى هذه الجزيرة. وهكذا تتخلق هذه الأقوام والأعراق في "تنور" البحرين التي تبدو - كما تقول سارة - "مثل خيمة كبيرة تلملم تحت ظلها العديد من البشر" (البرزخ/٩). وبهذا لا تكون الأصالة موضوعاً للتفاخر، فليس ثمة امتداد نقي وأزلي لجماعة من الجماعات، كل ما هنالك سبق في الهجرة، وجذور بعيدة أو قريبة للهجرة والانصهارات والاندماجات بين هذه الجماعات. وهي الانصهارات والاندماجات التي تضمن "إعادة نقش تشاركنا الإنساني، ومسّ المستقبل في جانبه القريب" [٣٢] كما يقول هومي بابا.

الهوامش:

لرواية "البرزخ". وهي الفترة التي شهدت تنامي المشاعر الوطنية والقومية معاً، والتي تجسدت في "البرزخ" في شخصية "صفية"، تلك الفتاة التي أحرقت نفسها، والتي كانت تخرج مع الفتيات للمشاركة مع شباب المحرق في المظاهرات المتكررة، حيث كانت تقف في أول الصف من المظاهرة، و"تذهب للموت في شوارع المحرق، في مواجهة شرطة الشغب، تهتف لجمال عبد الناصر، ولحرية غائبة لم تنظر حتى تراها شاخصة فوق هذه البيوت الفقيرة" (البرزخ/٨٣).

وبقدر ما كان صعود الحماس الوطني والقومي تعبيراً عن يقظة ورغبة في التحرر والاستقلال، فإنه كان بداية التهديد الجدي للوجه الجميل من التعايش بين الهويات، وبداية اختزال الكثرة والتنوع إلى الهوية والوحدة. ولقد قاد هذا كله إلى تغيير في "صورة الآخر"، وإلى ظهور تصنيف جديد للبشر الموجودين على هذه الجزيرة. ففي الرواية تمييز غير محايد بين "الوطنيين" و"الأجانب الخائنين"، فناصر أفندي - وهو سيرجنت من أصل عراقي - يوصف في الرواية بأنه "معذب الوطنيين، صاحب الفتنة، خائن الشعب" (البرزخ/٦٢)، والبلوش كانوا من رجال شرطة مكافحة الشغب ممن وقف في وجه مظاهرات الوطنيين والقوميين (البرزخ/٨٣). فهل هذه الرغبة في تحقق الهوية الخالصة والنقية والموحدة هي المسؤولة عن الحضور الكثيف للموت في هذه الرواية؟ ربما يكون ذلك إسرافاً منا في التأويل، غير أن تجربة فريد رمضان تسمح بمثل هذا التأويل المفرط حتى في رواية "التنور" التي تتوزع على ثلاثة أقسام تحمل هذه العناوين: (وحده لا يضيء - وحدهما لا يضيئان - وحدهم لا يضيئون)، فإذا كانت الإضاءة - من حيث هي اشتعال - تحمل معاني الحياة والكثرة وانتشار النور، فإن الإنسان يموت وينطفئ إذا بقي في وحدة وانسجام وتطابق مع ذاته على المستوى الفردي أو الجماعي، وكأن الحياة لا تكون إلا بالكثرة والتنوع والتعدد والتواشج والتواصل والتقارب والتعايش بين المختلفين. وهذا المعنى هو ما يكتنزه به بصورة جلية عنوان الرواية الثانية "البرزخ"، ذلك أن البرزخ - كما أسلفنا - هو عالم الخيال الذي يتوسط - بالوصل والفصل - بين عالم الوحدة (الإلهية) وعالم الكثرة (المخلوقة)، وعالم الكثرة هذا هو عالم المخلوقات والموجودات المتنوعة الأشكال والصور، وبحسب عبارة ابن عربي فإن "ما في الخيال [البرزخ] إلا ما دلت عليه الكثرة، فمن وقف مع الكثرة كان مع العالم" [٣١]. وعلى هذا فإن انحياز فريد إلى التنوع

ومواضع أخرى كثيرة.

[١٤] - Aidan Arrowsmith, Inside-Outside: literature, Cultural Identity and Irish Migration to England, in: Ashok Bery & Patricia Murray, Comparing Postcolonial Literatures, (New York: Palgrave, ٢٠٠٠), p. ٥٩.

[١٥] - Benedict Anderson, Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, (London/New York: Verso, ١٩٩١).

[١٦] - Eva Darias Beutell, "Touching The Future: Nation and Narration in Contemporary English Canada", in: Journal of English Studies, ٣٧ (٢٠٠٠), P. ٣٧.

[١٧] - من النص إلى الفعل، ص ١٣.

[١٨] - راجع الحوارات التي أجراها فريد رمضان وتحدث فيها عن رواية "السوافح.. ماء النعيم" في:

- جديد الروائي فريد رمضان: السوافح ماء النعيم، حاوره: علي القميش، مجلة أوان (البحرين، العدد الأول، خريف ٢٠٠٢)، ص ١٥٦.

- الرواية تأتي حين يتعقد المجتمع ويصبح صعباً على الفهم، حاوره: سامي حسون، جريدة الرياض (السعودية، العدد ١٢٧٥٥، مايو ٢٠٠٣).

وقد نشر فريد مقطعاً من الرواية تحت عنوان "شكوى" في مجلة ثقافات (البحرين، العدد السادس، ربيع ٢٠٠٣)، ص ١٠١.

[١٩] - عبد الحميد المحادين، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: ١، ٢٠٠١)، ص ٢٠١.

[٢٠] - ناصر بن جوهر الخيري، قلائد النحرين في تاريخ البحرين، تقديم ودراسة: عبد الرحمن الشقير، (البحرين: مؤسسة الأيام للنشر، ط: ١، ٢٠٠٣)، ص ٤٢٢.

[٢١] - من النص إلى الفعل، ص ٣٠٨.

[٢٢] - التلفيق والذاكرة والمكان، ص ١٠٧.

[٢٣] - مجلة أوان، ع: ١، ص ١٥٦.

[٢٤] - "Historiographic Metafiction", in The Literary Encyclopedia.

[٢٥] - انظر: مي الخليفة، تشارلز بلجريف: السيرة والمذكرات (١٩٢٦ - ١٩٥٧)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: ١، ٢٠٠٠)، ص ١٠٤.

[٢٦] - Linda Hutcheon, A Poetics of

(\*) - فريد رمضان: - التنور، (البحرين: إصدارات أسرة الأدباء والكتاب، ط: ١، ١٩٩٤).

- البرزخ: نجمة في سفر، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: ١، ٢٠٠٠).

[٢] - "Historical Novel" in The Literary Encyclopedia: www.litEncyc.com.

[٣] - بول ريكور، من النص إلى الفعل: أبحاث التأويل، تر: محمد برادة وحسان بورقية، (عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط: ١، ٢٠٠١)، ص ٨.

[٤] - م. ن، ص ١٠.

[٥] - Hayden White, The Historical Text As Literary Artifact, in: Hazard Adams & Leroy Searle, Critical Theory Since ١٩٦٥, (Presses Of Florida, ١٩٩٢), P. ٣٩٥.

[٦] - أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، (بيروت: دار الثقافة)، ص ٢٣. وفي الترجمة الإنجليزية تترجم عبارة "ترتيب الحوادث" أو "الميثوس" بـ "بنية الحبكة" "structure of the plot". انظر:

Aristotle, Poetics, translated by S.H. Butcher, P. ٩, in: http://www.screentalk.org.

[٧] - من النص إلى الفعل، ص ٩.

[٨] - The Historical Text As Literary Artifact, P. ٣٩٦.

[٩] م. ن، ص ٣٩٧.

[١٠] - للتوسع حول مفهوم بول ريكور عن "الهوية السردية" يمكن الرجوع إلى:

- بول ريكور، الهوية السردية، في: الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٨).

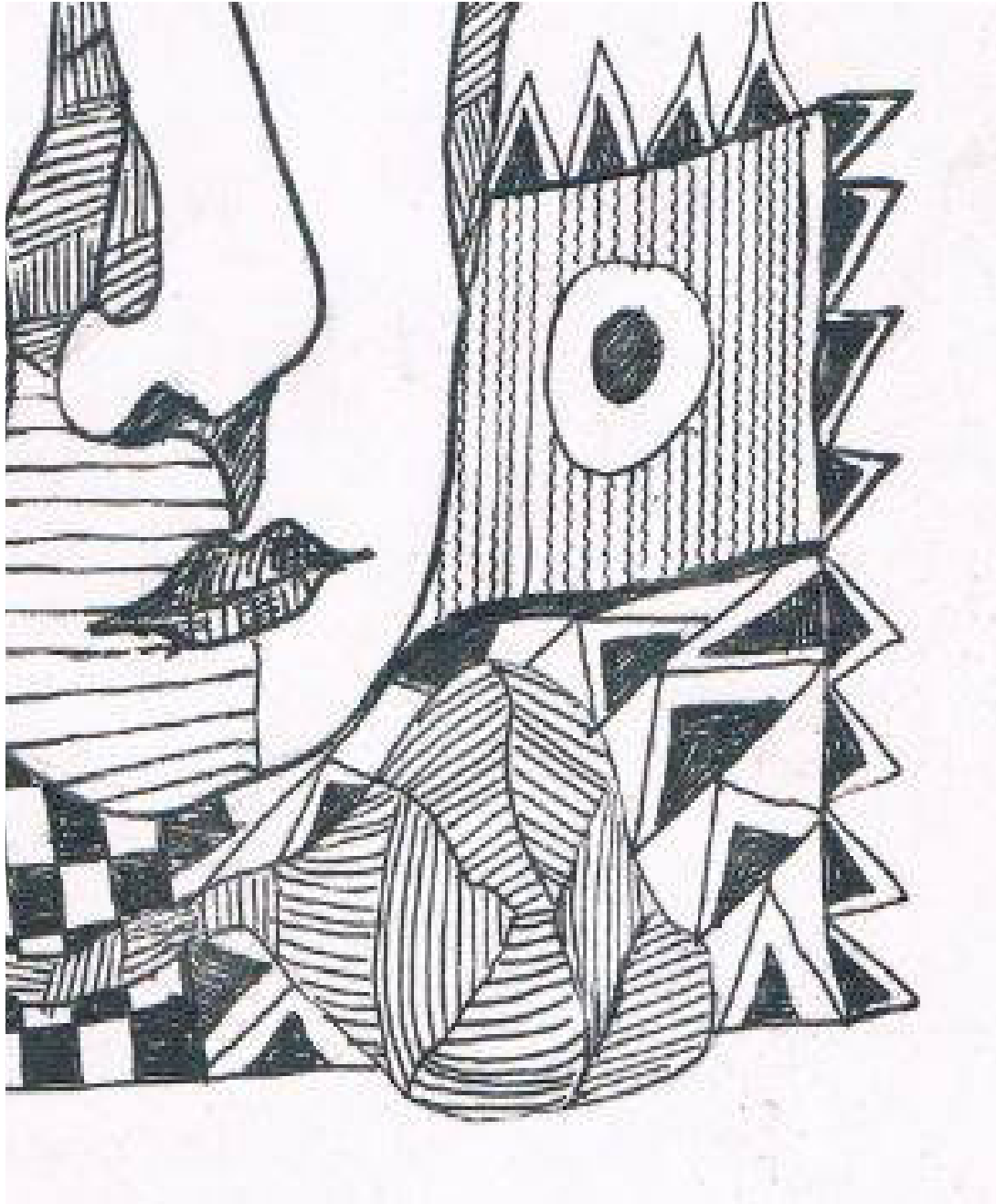
[١١] - إدوارد سعيد، التلفيق والذاكرة والمكان، تر: رشاد عبد القادر، (مجلة الكرمل، ع: ٧١/٧٠، ٢٠٠٢)، ص ٩٤.

[١٢] - كيث وايتلام، اختلاق إسرائيل القديمة: إسكات التاريخ الفلسطيني، تر: سحر الهندي، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ع: ٢٤٩، ١٩٩٩).

[١٣] - انظر: مارتين برنال، أثينة السوداء: الجذور الأفروآسيوية للحضارة الكلاسيكية، ج: ١: تلفيق بلاد الإغريق، تر: مجموعة من الباحثين، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط: ١، ١٩٩٧)، ص ٧٧.



- الأعلى للثقافة، ط: ١، ٢٠٠٤)، ص ٤٨.
- [٣١] - محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، تر: أبو العلا عفيفي، (بيروت: دار الكتاب العربي، دت)، ج: ١، ص ١٠٤.
- [٣٢] - موقع الثقافة، ص ٥٢.
- Postmodernism: History, Theory, Fiction, (New York: Routledge, ١٩٨٨), P. ١٢٣.
- [٢٧] - محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، (القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، دت)، م: ٢، ص ١٢٩.
- [٢٨] - م. ن، م: ١، ص ٣٠٤.
- [٢٩] - قلائد النحرين في تاريخ البحرين، ص ٤٣٢.
- [٣٠] - هومي بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، (القاهرة: المجلس





## المنهج التاريخي في الأدب قراءة نقدية

خالص مسور

المنهج، لغةً، هو "الطريق الواضح"، واصطلاحاً، هو خطوات منظمة يتخذها الباحث لمعالجة مسألة أو أكثر ويتتبعها للوصول إلى نتيجة. وبناءً عليه، فالمنهج التاريخي للأدب هو المنهج الذي يصار فيه إلى دراسة الأديب وأدبه أو الشاعر وشعره من خلال معرفة سيرته ومعرفة البيئة التي عاش فيها ومدى تأثيرها في نتاجه الأدبي أو الشعري؛ في عبارة أخرى، هو المنهج الذي يُعنى بدراسة الأديب، بمعرفة العصر الذي عاش فيه والأحداث العامة والخاصة التي مرّ بها، وبدراسة النص في ضوء حياة ذلك الأديب وسيرته والظروف التي أثرت عليه. أي أن الأحداث التاريخية وشخصية الأديب يمكن لها أن تكون هنا عوامل مساعدة على تحليل النص الأدبي وتفسيره. ولهذا نرى أن هذا المنهج يعمل على إبراز الظروف التاريخية والاجتماعية التي أنتج فيها النص، دون الاهتمام كثيراً بالمستويات الدلالية الأخرى التي يكشف عنها هذا النص ودراسة مدى تأثيره على القارئ، بعكس النظريات النقدية الحديثة، كالبنوية والتفكيكية، اللتين أعطتا السلطة للقارئ وجعلتاه سيداً على النص الأدبي لا ينازعه منازع.



يتخذ المنهج التاريخي، إذن، من الحوادث التاريخية والاجتماعية والسياسية وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره وخصائصه، ويركز على تحقيق النصوص وتوثيقها باستحضار بيئة الأديب والشاعر وحياتهم؛ فهو، في قول آخر، قراءة تاريخية في خطاب النقد الأدبي تحاول تفسير نشأة الأثر الأدبي بربطه بزمانه ومكانه وشخصياته. أي أن التاريخ هنا يكون خادماً للنص؛ ودراسته لا تكون هدفاً قائماً بذاته، بل تتعلق بخدمة هذا النص.

في مثل هذه الحالات، لا بدّ للناقد من التحقق من صحة الرواية الأدبية بالشك فيها، من حيث إن مبدأ الشك مبدأ علمي يجب أن يستعان به من أجل البحث عن الحقيقة وتوثيقها (في المرويات التاريخية والتراثية في شكل خاص) ومن أجل التحقق من مكان حدوث ظاهرة ما وزمانه، وصولاً من خلال ذلك إلى الحقيقة واليقين، وخاصة في الأدب الشفاهي. من ناحية أخرى، يتعامل هذا المنهج مع النص الأدبي كوثيقة تاريخية، فلا يلتفت إلى القيم الجمالية والفنية كثيراً، أي لا يبحث في النص من حيث شكله الفني ومعماريتة الجمالية وإيقاعه.

ويذهب المنهج التاريخي في النقد، في شكل خاص، إلى التنبيه إلى أهمية ما هو خارج النص ومعرفة سياقاته. وبهذه الطريقة، لجأ النقاد إلى استنباط القيم من الواقع الخارجي ومما هو متخصص من الأبحاث للتوصل إلى مجموعة من التراكمات والتأويلات، حتى وصل الأمر بأنصار المنهج إلى حدّ الإسراف والمغالاة في الجمع بين البيئة والأدب، إذ جعلوا من هذا الأخير بمثابة "ظل" ينساق

وراء ركب البيئة. وقد شوهدت هذه "الظلال" الكثير من الأمور الإبداعية لدى الأدباء والشعراء معاً. المنهج التاريخي، كما رأينا، يعول كثيراً على دور البيئة والتاريخ في الأدب والشعر. وقد اعتمد عليه عددٌ من النقاد العرب القدماء لدراسة الأدباء والشعراء في بيئاتهم، أمثال عبد العزيز وعبد القاهر الجرجاني وابن سلام وغيرهم ممن توصلوا بحسبهم السليم إلى أثر بيئة البادية في شعر العرب مثلاً، فقالوا إن شعر البادية يمتاز بالخشونة والجفاف، - بعكس شعر الحضر الذي يغلب عليه طابع الرقة واللين، - تبدو على سيمائه آثار قسوة الطبيعة وعنفوانها، كما أن آثار الديار المهجورة ورسومها المندثرة التي كادت الرياح والأمطار تمحو معالمها تذكر الشاعر العربي على الدوام بحبه القديم وتحفزه على قول النسيب الحزين الذي تُستهل به القصيدة العربية القديمة عادة. بالمثل، فسروا قلة الشعر في الطائف بقلة الحروب والمنازعات التي كانت ترخي العنان لألسنة الشعراء وخيالهم الخصب في التغني بالبطولة والأبطال وبمآسي الحروب وتبعاتها المريرة. وأقصد هنا بـ"الأدب" كلا من الشعر والقصة والرواية والحكاية والمسرح إلخ. فالأدب من وظائفه الإسهام في كشف جوانب غامضة من الواقع وفي إعادة التوازن بين الأنا والآخر. وأداته اللغة التي هي لفظ ومعنى، دال ومدلول: دال هو الصورة الصوتية للكلمة، ومدلول هو الصوت الذي اصطلح الناس على معناه ومغزاه؛ وهي مجمل الفكر البشري معبراً عنه بالأسلوب الفني.

إن ما ينشده أصحاب المدرسة التاريخية في الأدب يجدونه منقوشاً على حروف اللغة وكلماتها. يقول فردينان دو سوسور (1857-1913) إن اللغة "نظام إشارات تعبر عن الأفكار"؛ أي أن اللغة تحمل الفكر وتنقله من المرسل إلى المرسل إليه أو المتلقي. بينما يرى ابن جني الطبيعة الاجتماعية للغة، إذ هي لديه "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم". ولكني أرى أن اللغة أكثر من مجرد ناقل للأفكار، بمعنى أن اللغة جانبها السرّي: هي مهمة مكتوبة بـ"حبر سرّي"، لا يفك رموزها سوى خبير متمرس. فقد تراكم على حروفها غبار التاريخ، وعبق البيئة الطبيعية، وأساطير الناس، ولوحات حياتهم الاجتماعية، وإبداعاتهم التراثية أيضاً، وحتى الجوانب النفسية، مسجلة كلها على أشرطة اللغة، بنغمات حروفها، وجرس كلماتها الجميلة والمعبرة في آن. ولهذا يمكن للنص اللغوي سد الكثير من الثغرات العلمية: أي يمكن لنا من خلاله استخلاص الكثير

لانسون (1857-1934) الذي قال بأن على مؤرخي الأدب التمييز بين تاريخ الأدب والتاريخ العام، لأن تاريخ الأدب يدرس ماضيًا مستمرًا في الحاضر، ولأن الأعمال الأدبية تحوي قيمًا جمالية وإنسانية باقية، في حين أن التاريخ العام يدرس ماضيًا منقطعًا عن الحاضر، فلا يُنتفع منه.

ولهذا دار خلافٌ بين النقاد، عربًا وغير عرب، بين رأيين في المنهج التاريخي لدراسة الأدب والشعر: الرأي الأول يرى وجوب معرفة الأديب من أدبه والشاعر من شعره، بينما الرأي الثاني يرى وجوب معرفة الأديب أو الشاعر من خلال بيئته التي نشأ فيها وما يحمله من غبارها وآثارها.

مما نريد التعرف إليه من العناصر. فالنص اللغوي يحمل دومًا في طياته إحياءات جغرافية وتاريخية واجتماعية وبيئية وتراثية، كما يحمل فضاءات النفس البشرية، وصورة عن العقلية والمفاهيم الشعبية الدارجة – وهذه كلها تأتي بعد بحث واستقصاء مفيد، وبعد وضع النص في إطاره الزماني والمكاني اللذين أنتجَ فيهما، أو ما يُعرَف بمتابعة التطور الدلالي للنص. فللشاعر القدرة على استحضار وقائع التاريخ وشخصياته، يضيف إليها بُعدًا يستجلي من خلاله صورة العصر وما فيه من أحداث، فينفخ فيها من روحه وذاته، من خلال النص الأدبي الذي تحكمه معايير نقدية نابعة من صلبه.

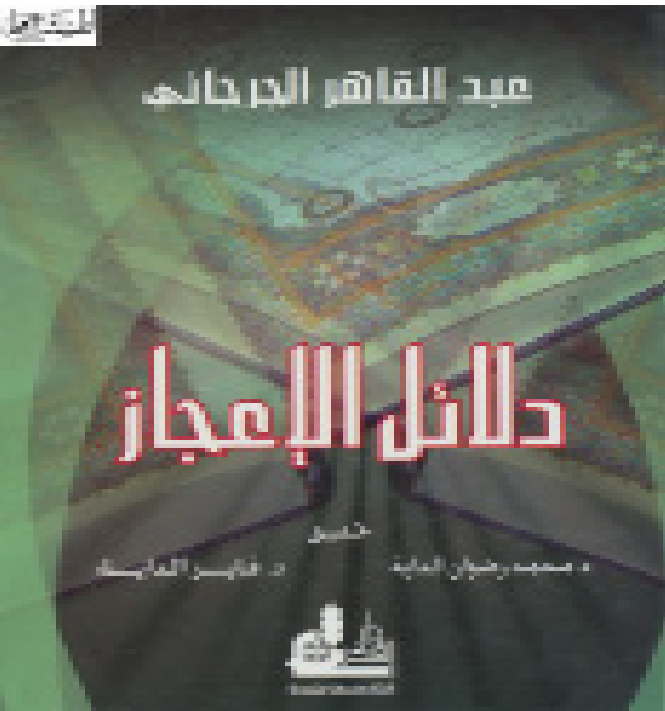
ممارسة النقد، من هذا المنظور، ينبغي أن تبقى رهينة رصد عملية الإفران الدلالي للنص، ومتابعة منجزاته وتضاريسه؛ بينما كانت المفاهيم النقدية العربية القديمة تقوم على الحُسن والقبح، وهما مفهومان قيميان تراعى فيها إجادة الصنعة ورداءة السبك. فالتقد، من هذا المنظور، هو وسيلة التغيير والبحث الدؤوب عما سكت عنه النص، لأن اللغة، كما هو معلوم في الدراسات الأدبية التأويلية، هي فضاءات الوظيفة النقدية الفسيحة.

ولذلك أصبحت الكلمة، بحسب النقود الحديثة، قطعة من الوجود وحضور كيان وجسم، ووجهًا من وجوه التجربة الإنسانية، وأصبح لها طعم ومذاق خاص، كما في قصيدة "نكروما" للشاعر السوداني محمد الفيتوري التي يقول فيها:

كلماتي أجساد ضحايا مصلوبين على الطرقات  
كلماتي أحشاء حبلى تتلوى تحت الطعنات  
كلماتي أصوات حياة لا تعرف موت الكلمات

هاهنا، كما نرى، تتماهى الكلمة في جلاء مع الوجود والجسد البشري تمامًا.

وبما أن اللغة هي مادة الأدب، فهي ليست مجرد مادة هامة كالحجر، وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان؛ ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية. وبذا يذهب الناقد الفرنسي هيبولت تين (1828-1893) في كتابه تاريخ الأدب الإنكليزي (1864) إلى حدّ القول بأن باستطاعة المؤرخ أن يفسر آداب الشعوب والأفراد في ضوء ثلوث العرق والبيئة والعصر؛ وبهذه العناصر الثلاثة حاول أن يفسر الاختلاف بين أدب الإنكليز وآداب الآخرين غيرهم. وقد انتقد منهج التعميمي هذا غوستاف



الرأي الأول يمثل له العديد من دارسي الأدب والشعر في العالم، ومنهم الناقد الفرنسي سانت بوف (1804-1869) الذي يرى وجوب أن "يؤخذ من دواة كل مؤلف الحبر الذي يُراد رسمه به"؛ في عبارة أخرى، يحاول سانت بوف الوصول إلى شخصية المؤلف من وراء عباراته بحيث يفهمه قراؤه.

من مؤيدي هذا الرأي في العالم العربي عباس محمود العقاد، الذي تميّز بمبادئه بالحرية والفردية في الأدب. وقد ذهب العقاد إلى حدّ القول بأن الأديب يجب أن يُعرَف من أدبه والشاعر من شعره، وليس العكس، فقال: "إن الأديب



بالكامل، إذ هو شيء وسط، فيه موضوعية العلم وفيه ذاتية الأدب؛ وبالتالي، فليست هناك معرفة أدبية تغني عن الذوق التأثري. فالنقد الذي يتبع المنهج التاريخي لا يستطيع أن يعتمد مناهج البحث العلمي البحت وحده، وإنما يضطر معه إلى دراسة الذوق – هذه الملكة الشخصية الفردية – للوصول منها إلى الكثير من النتائج التي يتوخاها.

هذا، وعلى الرغم من واقعية الرأي الأول القائل بوجوب معرفة الشاعر من شعره، إلا أن هذا الرأي يُظهر، بدوره، ضيق أفق في نظرتة قليلاً، لأنه قد لا يمكن معرفة الشعراء كلهم من شعرهم ولا الأدباء كلهم من آدابهم (هومبروس الإغريقي مثلاً)؛ ولكنه يبقى من المناهج المفضلة في دراسة الأدب والنصوص التراثية فمنطق هذه الدراسة هو أن الأديب أو الشاعر لا يتأثر بكليته بالبيئة، وإنما هناك في دواخل كل شاعر وأديب أحاسيس وأشياء تنمرد على البيئة وعلى قوانينها مما لا يمكن لها التحكم بها أبداً. على حين يرى معظم النقاد أن المنهج الأكثر صواباً وحكمة هو المنهج الذي تتفاعل فيه شخصية الأديب مع الظروف التاريخية، حتى نصل، من خلال هذا التماهي، إلى معرفة شخصية الأديب الحقيقية. فعلى الناقد الذي يتصدى لقراءة النص قراءة نقدية أن يغوص في النص ويندمج معه اندماجاً روحياً وعقلياً وفنياً، تماماً كما غاص فيه مُنشئه ومبدعه، ليصل إلى اكتناه جوهره الحقيقي وما يشير إليه من قيم ومفاهيم.

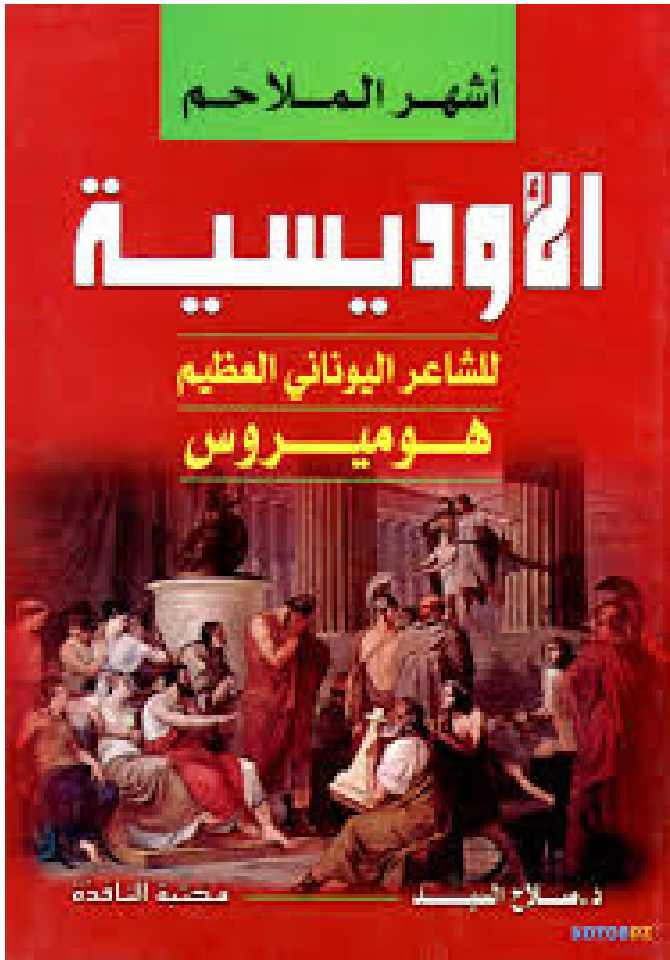
كذا فلا يحق للناقد التفكيكي أن ينظر إلى النص من خلال رؤيته النقدية الحديثة، بل عليه أن يحكم عليه من خلال المعيار الفني الذي ساد في عصر النص والبيئة التي أنتجه. فعلى سبيل المثال، يذهب النقد الحديث إلى وجوب النظر إلى "الوحدة العضوية" للقصيدة العربية القديمة. وهذا ما قال به ابن رشيق القيرواني، وقال به العقاد أيضاً، متأثراً بكولريديج، الذي أطلق مصطلح *organic structure*، أي "البنية العضوية" للقصيدة. كما نظرت البنوية إلى النص بالمنظار نفسه، ورأت أن تفتتت عناصر النص كل على حدة ينجم عنه فقدان قوام النص بأكمله: فكل عنصر لا يتحقق وجوده إلا في علاقته مع العناصر الأخرى، ثم في علاقته بالكل البنائي للنص الأدبي (الوائي، تدفق الينبوع). وهو صحيح إلى حد ما، مع أنه قد ثبت أن ذلك لا يمكن تطبيقه إلا في الألوان الأدبية التي لها مقدمة ووسط وخاتمة، كالسرد القصصي والرواية والمسرحية والشعر القصصي والمسرحي كذلك (في الوقت الذي كان النقاد العرب القدماء يفضلون في القصيدة العربية استقلالية



دي سوسير

الذي لا يمكن العثور على شخصه الفرد الأصيل في أدبه لا يستحق أن يدرسه الدارسون. ولهذا ألف كتابه عن ابن الرومي بعنوان ابن الرومي: حياته من شعره. وقد سار معه على هذا المنوال جماعة "الديوان"، كعبد الرحمن شكري وإبراهيم عبد القادر المازني وغيرهما – وإن كان العقاد قد ناقض نفسه، فعاد مرة ليقول إن معرفة البيئة ضرورية في نقد كل شعر في كل أمة (مندور، النقد والنقاد المعاصرون).

بينما يمثل الرأي الثاني الشاعر والناقد الإنكليزي صموئيل كولريديج (1772-1834)، الذي كان يقيم على الدوام العلاقة بين الكاتب وبيئته، بما معناه أن الكاتب يحمل في سيمائه آثار البيئة التي نشأ فيها، مما يمكننا من معرفته من خلالها تماماً. وقد ذهب مذهبه طه حسين بمنهجه القائل بضرورة معرفة الشاعر والأديب من بيئتهما. ولهذا كان طه حسين يحرص دوماً على التأكيد على دور الذوق في النص الأدبي، لأن الذوق يُعد عاملاً من العوامل التي يعتمد عليها الناقد التاريخي في دراسة الظاهرة الأدبية، ولأن التاريخ الأدبي لا يستطيع أن يكون بحثاً موضوعياً



منه معلوماتهم. فهذا هو الجانب الذي يجب أن يُعتمد به، إلى حدٍّ ما، في الدراسة المنهجية التاريخية للأدب: أي أن نستدل من قراءة النصوص على شخصية مبدعيها وروح العصر ونفس الشعب، وليس العكس، على الرغم من المحاذير الكثيرة لهذه المقاربة: إذ علينا ألا نجعل التاريخ حَكَمًا على النص، بل أن نستنتق النصّ ونستخلص منه ما يتعلق به من مفاهيم وإichاءات تفيدنا في إعطاء معلومات قد تغني معارفنا العلمية قليلاً أو كثيراً وتفيد في دراسة وتصور جوانب الحياة الإنسانية وبيئتها، كما واختلاجات قلب الشاعر وشاعريته، لأن النصوص هي مسارح أنفاس المبدع ودلائل معاناته.

على الرغم من هذا، فقد انتقصت الدراسات الحديثة من دور البيئة التي تدخل ضمن المنهج التاريخي في النقود الأوروبية الحديثة. وقد أعلن بعضهم في الغرب مؤخرًا إفلاس المنهج التاريخي في الدراسات الأدبية بسبب المعايير التي سنأتي على ذكرها لاحقًا، حتى طالب بعض النقاد العرب ودارسو الأدب بحرق جميع الكتب المدرسية العربية التي تتناول تاريخ الأدب العربي لأنها ترسم للآخرين صورة مشوهة عن العرب في جزيرتهم العربية.

البيت الواحد، ولم يعدوا في ذلك عيباً، وخاصة في قصائد الشعر الجاهلي). ولهذا نقول إن وحدة الغرض هو المعيار الأصح والتعبير الأنسب عن مضمون القصيدة العربية (الجاهلية منها خاصة)، لأن القصيدة العربية القديمة – بخلاف الحديثة – أصابها التفكك من جراء استقلالية البيت الواحد وتنوع أغراض القصيدة الطللية ما بين الوقوف على الأطلال أو البدء بالنسيب كمقدمة للقصيدة، يليها الغرض الرئيسي للقصيدة ومبتغاها، كالمدح أو الذم مثلاً. وهذا ما لا يمكن محاسبة الشاعر الجاهلي عليه بحسب نظرية "الوحدة العضوية" بمقاييسنا الحالية.

وقد وقع أحمد شوقي نفسه في مأزق هذا التفكك حينما قلّد القداماء بقصيدة يمدح فيها خديوي مصر فقال:

**خدعوها بقولهم حسناء      والغواني يغرُّهن الثناء**

ثم تابع مديحه للخديوي. نقول هنا إن شوقي وقع في مأزق، لأن تقليد الشعر الجاهلي، بمحاكاة تشبيهاته واستعاراته وتعبيراته وأساليبه، يُعد أسلوباً مرفوضاً لدى النقاد، حيث يؤدي ذلك بالشاعر إلى أن يعيش ويتنفس برئاث الآخرين وأنفاسهم، وليعيش في عصر ليس عصره. فإذا طبقنا معايير النقد الحديث على الشعر العربي الجاهلي نكون أجحفاً بحق هذا الأدب، لأن النقد الحديث يدرس القصيدة من خلال "الوحدة السياقية" في القصيدة وكليتها وتماسكها وتكاملها، بينما تتنوع الأغراض في القصيدة الجاهلية، والشاعر ينقل ما يراه حوله، وليس ما نراه نحن. لذا فإن الناقد، حين يمارس نقده، عليه أن يعتمد دوماً إلى استنتاج العناصر الفنية للنص في ضوء المناهج النقدية والعلوم المساعدة، من جهة، وفي ضوء ما يملكه من أدوات ذاتية وموضوعية تعيد إنتاج النص في شكل جيد، دون أن يهمل دلائله الوثائقية، من جهة أخرى.

وهنا يتنازع النص مفهومان: مفهوم القيمة التاريخية، ومفهوم النقد المنهجي المنفتح على دلائل كثيرة، لأن الشعر، في شكل خاص، يواكب التطورات التاريخية والفكرية. يقول ابن طباطبا العلوي:

اعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات  
والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها ومرّت به  
تجاربها [...].

وهنا نلمس في الشعر حِكْمًا ومعارف وتجارب وخبرات مفتوحة على الحياة لعصر معين يمكن لنا استخلاصها منه بدراسة نقدية جادة وهادفة. وقال أبو عمرو بن العلاء: "كان الشعر علم قوم، لم يكن لهم علم أصح منه." ولهذا كثيرًا ما اتخذ الجغرافيون والمؤرخون الشعرَ مصدرًا يستقون

المعبّرة عن حياة السلاطين وندمائهم، دون أن نرى شيئاً من منعكسات الحالة الاجتماعية الأدنى مستوى، إلا في ما حواه الأدب العامي في الروايات والقصص. وهذه الازدواجية في الأدب تشكل ظاهرة غير صحية أمام مهمة الأدب التاريخية والاجتماعية.

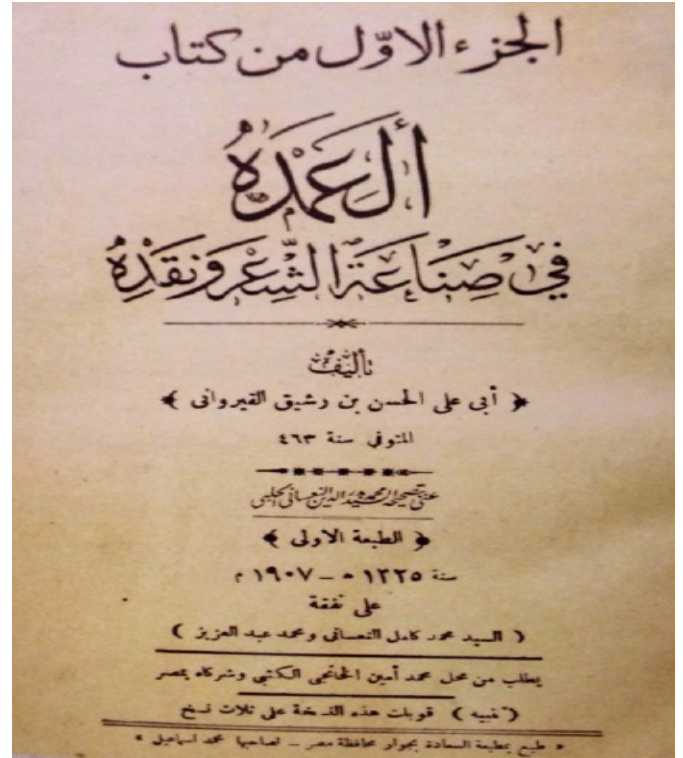
في ضوء هذه الدراسة التاريخية، نشأ ما يُعرف بـ "تاريخ الأدب العربي" الذي استحوذ على اهتمام عدد من الرواد من العهد الإسلامي، كأبي الفرج الأصفهاني مثلاً في كتابه الأغاني، الذي يروي فيه النصوص رواية متسلسلة عن الرواة؛ ومثله أبو علي القالي في كتابه الإمالي والثعالي في يتيمة الدهر. وفي العصر الحديث، تجلّى المنهج التاريخي لدى حسين توفيق العدل في كتابه تاريخ الأدب، وفيه يعتقد الرجل أن التاريخ الأدبي للغة تابع للدين والسياسة في آن واحد؛ ثم أحمد الإسكندري وكتابه الوسيط، وأحمد حسن الزيات وكتابه تاريخ الأدب. وبعد هؤلاء، كان هناك عدد من الأدباء، منهم جرجي زيدان الذي ألف العديد من الروايات التاريخية وكتابه الشهير تاريخ آداب اللغة، ثم طه حسين في ذكرى أبي العلاء وفي الأدب الجاهلي إلخ.

إلا أن مقومات المنهج التاريخي لدى هؤلاء بقيت تدور في أطر ضيقة محصورة في بوتقة التاريخ وحده، ولم تستطع الإفلات منه لتخرج إلى ميادين البحث التي سيطرت على المناهج الغربية، كما هي الحال لدى غوستاف لانسون، بل بقيت تعتمد الانتقائية التي جرّدتها من الروح العلمية التي كانت تسعى إليها التاريخية في الأدب مؤخرًا. أولئك جميعًا ابتعدوا كثيرًا عن توجيه النصوص الوجهة الصحيحة. ففي حين اعتمد غوستاف لانسون على الاستقصاء التفصيلي في دراساته الأدبية (وهو ما تميزت به الدراسة التاريخية في الغرب) بالابتعاد عن إطلاق الأحكام النهائية والقاطعة، اعتمد الأدباء عندنا على مواقف انتقائية وعلى الجزم والقطع، فعمّموا ذلك على عصر بكامله، كما فعل طه حسين، مثلاً، حينما انكب على دراسة شعر المجون في العصر العباسي، فجعل من ظاهرة المجون روح العصر بكامله! ومن تأكيدات القاطعة ننقي العبارات التالية:

إن الترجمة من الهندية أوجدت الزهد، نظرًا لورود الكثير من الإشارات الدينية البراهمية لدى المتصوفة المسلمين. اتساع نفوذ الفرس أوجد المجون، نظرًا لانتشار الحضارة لدى الفرس وميلهم نحو الترف والنساء.

عزلة الحجاز سياسيًا أوجدت الغزل.

كثرة الجوّاري أوجدت الغناء، لأن الجوّاري كان بعضهم يتقن الغناء في موطنهم، كما تعلم بعضهم الغناء للترفيه



وأعتقد أن هذا رأي مبالغ فيه كثيرًا! وقد ذهب آخرون إلى القول برفض تاريخ الأدب لأنه يستعير مبادئه من التاريخ، ولأنه يسعى إلى أن يزوّده بطرائق للبحث تتفق وصور العلم التي كانت سائدة لدى الأقدمين العاملين في حقل التاريخ، كما فعل الفرنسي فردينان بررونوتير (1849-1906)، خصم المدرسة الطبيعية اللود، الذي ثار على إقحام النظريات العلمية في الأدب، فقال إن المواعظ الدينية هي التي تطورت فأنجبت المذهب الرومانسي. بالمثل، رفض التقيد بطرائق التاريخ؛ إذ يؤدي هذا التقيد إلى دراسة الأدب بموجب منهجيات قديمة ومستعارة لا تنطلق من جوهر المادة الأدبية ولا تؤدي إلى مقدمات ونتائج سليمة.

غير أن هناك محاذير في المنهج التاريخي قد تسيء إلى عملية دراسة معرفة الشاعر وروح العصر من الأدب والشعر. ففي الأدب العربي (في الشعر خاصة) نصادف على الدوام إشارات غنية، يتوزّعها المعنى الغريب والطرفة الضاحكة والوصف المبتكر. غير أننا يجب ألا نغترّ بهذه المنعكسات التي تزين على سيمائها بصمات قصور السلاطين والمتنفذين وروائع نواديهم وملاهيهم وندمائهم الأثريين، في معزل عن الحياة الاجتماعية للسواد الأعظم من الناس. فإذا اقتصرنا على مثل هذه الإشارات في الأدب التاريخي نكون قد وقعنا في لعبة التعميم الخاطئ الذي يضيع من جرائه المسكوت عنه في لجة الكلمات



## طبقات الشعراء

الجاهليين والاسلاميين

من نظم . ونظم . وعن نوايغ علمائهم . وآرائهم الأدبية .  
والفلسفية . والاجتماعية . والعلمية

صه

أبو عبد الله بن سلام الجلي

البصري المتوفى سنة ٢٣٢

طبعت هذه على نسخة خطية قديمة

وقوبلت على نسخة طبع أوربا

بياع بمكتبة

محمود علي صبيح وأخيه محمد

بيداز الأهر الشريف

مطبعة السعادة بحوار محافظة مصر



والحلي والأجراس لنلا ينم، لأنهم أدركوا أن السم أسرع انتشاراً في الجسم في حال النوم منه في حال اليقظة (وهذا ما أثبتته العلم الحديث اليوم). صحيح أننا لم نذكر الصور الفنية أو الموسيقى والإيقاع في هذه العجالة، فاكثفنا بإبراز العادة العربية الجاهلية، لكننا استطعنا أن نستخلص هنا، من خلال معرفتنا بالتاريخ والتراث العربيين، معنى كلمة "سليمها"؛ أي استدللنا من البيئة (كأحد عناصر المنهج التاريخي) على مغزى الكلمة ومعناها، وتجاهلنا الشاعر، قائل هذا البيت وصاحبه. فلو وضعنا هذا البيت أمام ناقد يجهل تراث المنطقة وبيئتها لاحترار في دراسته ومعناه ولما توصل في هذه الحالة إلى نتيجة مرضية، مهما طبق عليه من مناهج بنوية أو تأويلية أو تفكيكية حديثة؛ إذ سيكتفي منها إذ ذاك بالعموميات. وفي مثل هذه الحالات – وليس في الحالات كلها – قد يفيدنا المنهج التاريخي، بهذا الشكل أو ذاك – لكن مع الحذر الشديد لنلا يأخذنا المنهج

## عن الخلفاء وأسيادهم.

وهي كلها أحكام قاطعة في حاجة إلى استقصاءات وبحوث تاريخية مستفيضة. ومن سيئات القراءة المنهجية للتاريخية في الأدب أيضاً أنها قد لا تلتفت إلى "الذات" التي أنتجت النص، بل إلى ما قيل فيه النص، لأن الشاعر أو الأديب قد لا يكون لهما وجود إلا من خلال السلطان؛ ولذلك تتغاضى عن عملية الإبداع نوعاً ما. وهناك عائق آخر أمام تلك الدراسات التاريخية، بسببه ربما أعلن النقد الحديث أن المنهج التاريخي للأدب قد مُني بالإفلاس، وهو إهماله الحاسم للمكان في النص. وفي هذا الصدد كثيراً ما أعلن أبو نواس عن تبرمه من استمرار الشعراء في الوقوف على الأطلال حتى في العهد الإسلامي (وقد رأينا كيف وقع شوقي في هذا المطب أيضاً!)، حيث كان الشعراء يقفون أمام أبنية متهدمة بدلاً من الأطلال، ويصورون الخرائب تصويراً في غاية الروعة والجمال. وبذلك علا صوت النقد بالاحتجاج على ما يحصل للأدب هنا، بالإضافة إلى أن التاريخ تحول، في هذه الحال، من وصف الأشياء إلى الحكم عليها.

كما تملكت التاريخية السياسة وجعلت الأدب تابعاً للسياسة تبعية مبالغاً فيها، بعكس الحقيقة التي تقول بأن الأدب هو مفجر الثورات والمهد لها، كما هي الحال مع أدباء فرنسا الذين عجلوا بكتاباتهم في قيام الثورة الفرنسية (1789). وبذلك كانت متابعة الأدب للسياسة تشكل هاجساً لدى النقاد ودارسي الأدب، الذين سيقرون سلفاً ببعض الإراء؛ بل إن نصوصها زودتهم بأراء قد لا يحسون بتسللها إليهم وسلطانها عليهم.

وكمثال على ترابط الماضي بالحاضر وفوائد النصوص التراثية والتاريخية واستخلاص النتائج منها، سأورد – على سبيل المثال – نموذجين اثنين من التراث العربي: الأول هو قول النابغة في الملوغ الذي كانت العرب تسميه سليماً:

## ويسعد من ليل التمام سليمها

## لحلي النساء في يديه قعاقع

لاحظوا هنا ما نستخلصه من خلال القراءة التاريخية المختصرة من هذا البيت ومغزاه التاريخي: البيت يشير في وضوح إلى عادة عربية قديمة تتمثل في معالجة الملوغ الذي كانوا يضعون في يديه ورجليه الأساور



علينا أن ندرك أن الأدب – وفي شكل نسبي، وأشدد هنا على كلمة "نسبي" – يمثل تاريخ أهله وخطابهم الفكري والاجتماعي والفني وحاجاتهم المتنوعة الأخرى في كل مرحلة من مراحل تطورهاهم. أي أن الشعر والأدب يحويان سمةً جماليةً ودلاليةً تاريخيةً في آن واحد. وهنا أرى أن أفضل النقود لدراسة مثل هذه النصوص هو استخدام منهج النقد التكاملي الذي يجمع بين مناهج نقدية مختلفة في دراسة خلال نص واحد، حتى نأتي على جميع جوانب النص وما تحمله من قيم إبداعية وفنية وجمالية وبيئية وتاريخية.

\*\*\* \*\*

### المصادر والمراجع

- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية.
- بلوحي، محمد، آليات الخطاب النقدي.
- دراسات في الأدب العربي.
- السيوطي، المظهر في علوم اللغة.
- علامات (مجلة) في النقد، 54، المجلد 14.
- مندور، محمد، النقد والنقاد المعاصرون.
- الوائلي، كريم، تدفق الينبوع.

إلى أحد مطبّات التاريخ! مثال آخر يكشف عن عادة عربية قديمة قد يفيد أيضًا في توضيح المنهج التاريخي، وهو قول الربيع بن زياد حينما قتل أخوه مالك في إحدى غزوات القبائل المستمرة آنذاك:

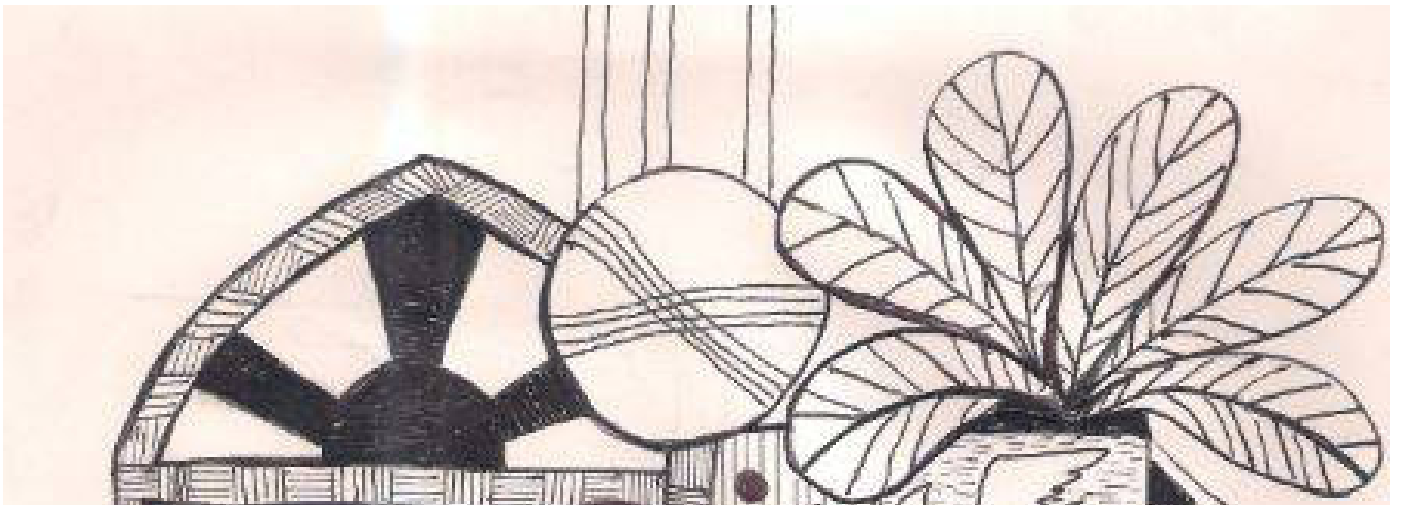
قد كنَّ يخبّن الوجوه تسترًا

فالآن حين برزن للنظر

يضربن وجوههنَّ على فتى

عفَّ الشّمائيل طيّب الأخبار

وفي هذا نلاحظ أيضًا إشارة إلى عادة تاريخية لدى العرب، وهي أنهم كانوا يمسكون عن ندب قتلهم حتى يأخذوا بثأره، وعندما يثأرون له، يسمحون للنادبات بالندب وللباكيات بالبكاء على القتيل وتعداد مناقبه وفضائله. وهذا هو مضمون البيتين تحديداً. وهكذا فقد علمنا معنى البيتين المعجمي في سهولة؛ لكن السؤال الأهم هو: لماذا كانت النسوة "يخبّن الوجوه تسترًا" ثم "يبرزنها للنظر الآن"؟ لا شك أنه لا يمكن لنا معرفة السبب من البيتين وحدهما مطلقاً، فلجأنا إلى التاريخ والتراث معاً لتوضيح هذا السبب. هذا الأمر كان يثني النقاد العرب القدماء عن البحث كثيراً عن الصور الفنية وجماليات التلقي في قصائد شعرائهم، بخلاف المناهج الحديثة التي كانت غائبة عنهم.





## ترجمات أدب نجيب محفوظ

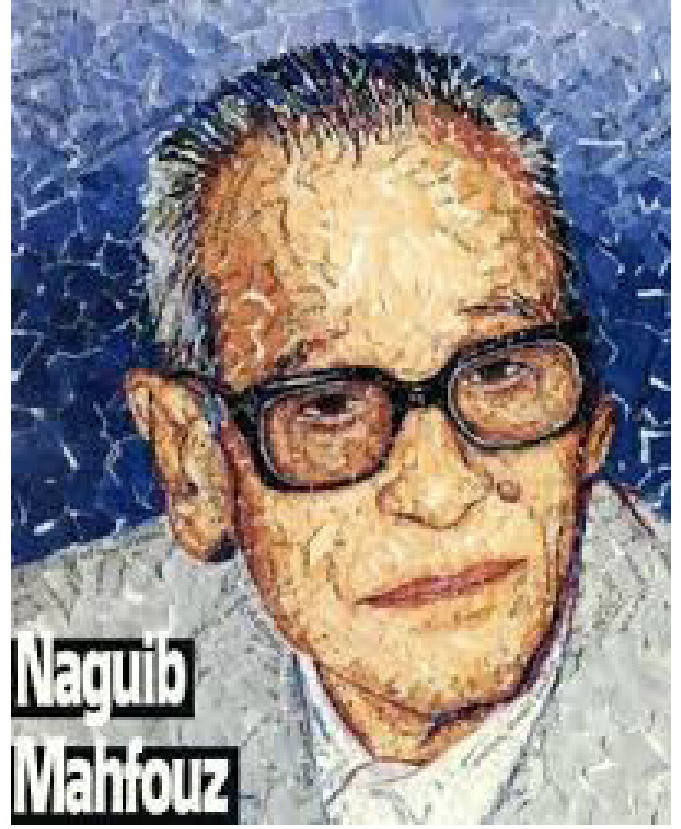
د. عبدالله الحراسي  
عمان / مسقط

«ترجمات نجيب محفوظ إلى لغات العالم» هو عنوان واسع ومتشعب كما لا يخفى لأنه يشمل إضافة إلى مسح لترجمات نجيب محفوظ إلى مختلف لغات العالم مواضيع أخرى مثل جودة هذه الترجمات وطبيعة المترجمين وأنماط استقبال الترجمات في الثقافات الأخرى والعوامل المؤثرة على ذلك الإستقبال وغيرها من المواضيع ذات العلاقة بالترجمة وتلقيها. فقد رأيت أن من المناسب أن أتحدث بعض الشيء عن بعض المواضيع المتعلقة بترجمات نجيب محفوظ على نحو يجعل منها تنسل من خصوصية ترجمة نجيب محفوظ إلى عمومية ترجمة الأدب العربي عموماً.

لا ريب أن نجيب محفوظ هو عملاق الرواية العربية ورمزها الأول غير أن البعض ربما سيتفاجأ حينما يعرف أن أول كتاب صدر لنجيب محفوظ لم يكن رواية كتبها بل ترجمة قام بها من اللغة الإنجليزية عام ١٩٣٢ وكانت لكتاب جيمس بيكي «مصر القديمة»، ولعل هذه الترجمة مؤشر على أمرين أساسيين يتعلقان بخصوصية نجيب محفوظ المصرية العربية وعالميته في آن، ذلك أن فعل الترجمة ذاته يعني تواصلًا مع ما يكتبه الآخر وسعيًا لنقله إلى ثقافة المترجم وهو شكل من أشكال الانعتاق من المحلية الضيقة وفي الآن ذاته فإن محفوظ قد انتقى كتاباً له علاقة بمصر، وانتقاء المترجم للعمل الذي يترجمه لا يأتي خبط عشواء وإنما يتم وفق رؤية ولتحقيق غرض، وهنا فإن ترجمة هذا الكتاب المتعلق بمصر القديمة يمكن أن تفسر على أنها محاولة للتقرب من المكان المصري – الفرعوني – من خلال ما كتبه الآخر.

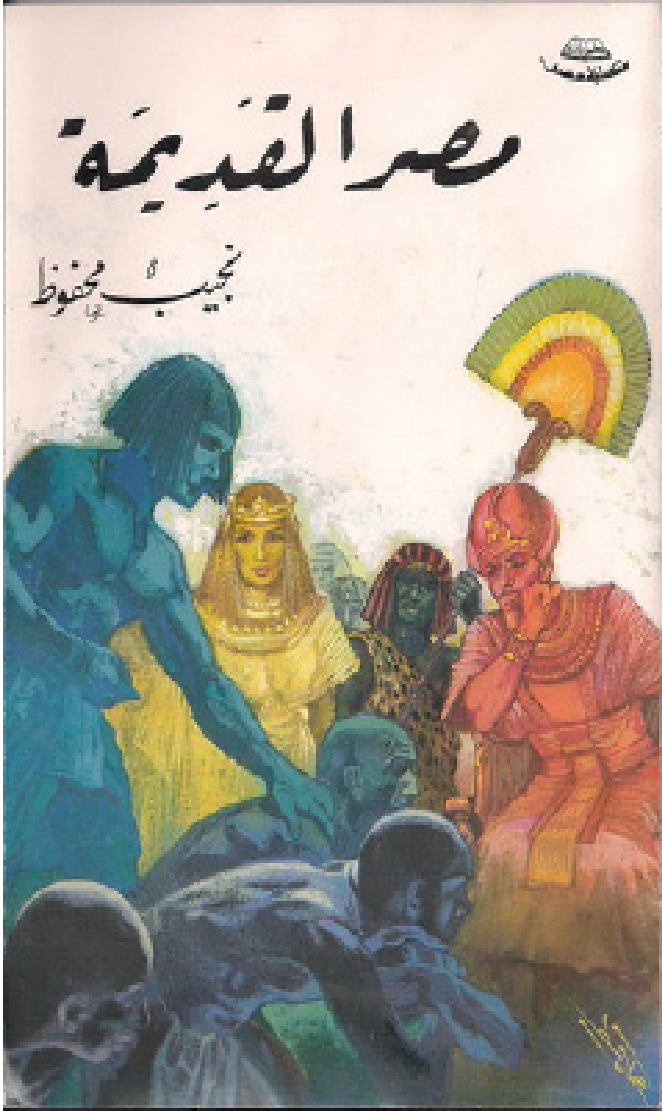
بالأسلوب العربي التقليدي (والتي من أمثلتها تغيير عنوان «مغامرات تليماك» إلى «مواقع الأفلاك في مغامرات تليماك» [١]) وما تبع ذلك من غلبة للأسلوب الغربي في الكتابة والتخلي التدريجي عن الأسلوب العربي الموروث. يقول نجيب محفوظ في إحدى حواراته الصحفية مثنياً أثر الترجمة في نشوء القصة القصيرة الرواية العربية الحديثة «استعزنا نحن الكتاب العرب المفهوم الحديث للقصة القصيرة والرواية من الغرب، غير أنهما قد أصبحا جزءاً أصيلاً من أدبنا الآن. فقد ظهرت الكثير من الترجمات خلال الأربعينات والخمسينات (من القرن العشرين)، وقد تقبلنا أساليب [تلك الترجمات] على أنها هي الأساليب التي تكتب بها القصص. وقد استخدمنا الأسلوب الغربي للتعبير عن قضايانا وأساليبنا» غير أن نجيب محفوظ يستدرك ليؤكد على أهمية التراث السردى العربي الذي يشكل هو الآخر منهلاً أساسياً لتجربة القصة والرواية العربية المعاصرة حين يقول «ولكن [بالرغم من هذا] فلا ينبغي عليك أن تنسى بأن تراثنا يحتوي على أعمال مثل «أيام العرب» التي تتكون من العديد من القصص من بينها قصة «عنترة» وقصة «قيس وليلى» – «وَألف ليلة وليلة» بطبيعة الحال [٢].

وعن بدايات ترجمة كتبه يقول محفوظ «عندما ترجمت قصصي القصيرة إلى الإنجليزية، والفرنسية، والألمانية، كانت قصة «زعلابوي» بصفة خاصة ناجحة إلى أبعد حد، وعادت عليّ بكسب مالي أكثر من أية قصة أخرى. وكانت أول رواية لي تترجم «زقاق المدق»، وقام ناشر لبناني يسمي خياط بنشرها. ولم أحصل، كما لم يحصل المترجم عليّ أية نقود لأن خياط غشنا. وقد قامت دار النشر «هاينيمان» Heinemann بإصدارها من جديد في حوالي ١٩٧٠، وترجمت بعد ذلك إلى الفرنسية، وسرعان ما تبعتها ترجمات أخرى لأعمالي» [٣] وبعيداً عن هذه التجربة غير السعيدة فإن ترجمات نجيب محفوظ توالى في اللغات الغربية، وقد تحدث نجيب محفوظ في أكثر من سياق عن دور الترجمة في شهرته العالمية حيث نقل عنه قوله أن الناشرين قد عرفوا أعماله من الترجمات وأضاف «أنني على يقين بأن تلك الترجمات كانت من بين أهم العوامل التي ساهمت في حصولي على جائزة نوبل» [٤]. ويمكن أن نعتبر أن قصة فوز نجيب محفوظ بنوبل في الآداب عام ١٩٨٦ هي في الآن ذاته قصة علاقة نوبل بترجمة الأدب العربي ذاته ويمكن تبين هذا من خلال



وإن انتقلنا إلى ترجمات نجيب محفوظ فإنه يمكن الإشارة سريعاً إلى أن رواياته قد ترجمت إلى نحو ٤٠ لغة من لغات العالم المختلفة، وتعد مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة هي الناشر الرئيس لترجمات نجيب محفوظ حيث نشرت ترجمات لأعمال محفوظية في ٢٨ لغة من لغات العالم وفي نحو ٤٠٠ طبعة، وكانت أكثر من ربع تلك الترجمات في اللغة الإنجليزية التي بيع فيها أكثر من مليون نسخة من أعمال محفوظ (وهو رقم يزيد على العدد الكلي لنسخ أعماله التي طبعت باللغة العربية ذاتها). ويقول مدير قسم النشر بالجامعة الأمريكية في القاهرة مارك لنز أن رواية «زقاق المدق» قد صدرت في ٢٥ طبعة في ١٢ لغة فيما طبعت روايتي «اللص والكلاب» و«ميرامار في ما يربو على ٢٠ طبعة في ١٠ لغات.

ومن الأمور المهمة هنا أن نتوقف عند رؤية نجيب محفوظ للترجمة ذاتها، فنجد محفوظ يدرك تماماً ما قدمته الترجمة للأدب العربي المعاصر من خلخلة لمنظومة الكتابة الأدبية العربية التقليدية عموماً وفي أنماط الكتابة السردية على وجه الخصوص، فقد كانت الترجمة هي القناة التي دخلت عبرها القصة القصيرة والرواية إلى الأدب العربي الحديث في القرن التاسع عشر حين بدأت ترجمة الروايات والقصص الغربية والتي تأثرت في البداية



ما يقوله مترجمو محفوظ، ويمكن لأجل الاختصار أن أسوق رؤية روجر ألن، وهو أحد أشهر مترجمي نجيب محفوظ إلى اللغة الانجليزية، حول علاقة الترجمة بجائزة نوبل فهو لا يشكك بطبيعة الحال حول المستوى الأدبي العالي لنجيب محفوظ غير أنه في الآن ذاته يقدم نظرة أكثر واقعية لطريقة عمل جائزة نوبل، فيقول في حوار مع جريدة الشرق الأوسط «أريد أن أقرر هنا أن نجيب محفوظ حصل على نوبل لجدارته بها، وقيمة ما يبدعه جمالياً وبسبب عدد الكتب أيضاً التي صدرت له. لكن هناك سببا آخر مهماً جداً وهو الترجمة، وهي الوسيلة التي تتعرف بها لجنة نوبل على الكاتب وإبداعاته، وأتذكر هنا تعليقات الأديب يوسف إدريس التي دافع بها عن جدارته وأفضليته على نجيب محفوظ بالحصول على نوبل، وقد حاولت في بغداد أن أنقل ذلك إلى إدريس، وكان في زيارة لها بعد إعلان الجائزة، وقلت له ان الجدارة رغم أهميتها ليست كافية، فلا بد من وجود ترجمات لعدد كبير من مؤلفاته حتى تتعرف عليها اللجنة المانحة للجائزة، وهذا هو الواقع الذي تتحرك فيه جائزة نوبل. من هنا تسأل اللجنة عندما يرشح أي مبدع لنوبل عن ترجماته وهل هي كافية، ثم تسأل عن وفرة مؤلفاته وقيمتها الادبية. ولا يمكن الحديث هنا عن قيمة الكاتب وإبداعاته بدون أن تكون هناك ترجمة كافية لها، وبغيرها لا تكون هناك جدوى من البحث عن نوبل للعرب مرة أخرى. عدم الترجمة هو الذي يقف عثرة امام فوز كتاب عرب بالجائزة. كما يقول ألن «وأستطيع القول بأن هناك طريقاً واحداً لنوبل وهو الترجمة، بغض النظر عن الجدارة الأدبية للكاتب في العالم العربي أو عدد الأعمال المنشورة. هناك سؤال أطره عندما يسألونني لماذا لم يفز فلان؟ وهو: هل ترجمت أعماله لعدة لغات أوربية حتى يتسنى لأعضاء لجنة نوبل قراءتها؟ والجواب دوماً هو «لا»، فإذا لم تتوافر نسخ كثيرة مترجمة لمؤلفات الكاتب في الأربع لغات التي تقرؤها لجنة نوبل، وهي: الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإسكندنافية؛ فلا فائدة مطلقاً مما ترشحه.» [٥]

والحقيقة أن الترجمات وإن أدت إلى حصول محفوظ على نوبل في الآداب إلا أن تلك الترجمات لم تكن كافية في نظر النقاد الغربيين ويمكن أن أمثل على هذا بقول أحد النقاد الألمان معلقاً في إحدى الصحف الألمانية بمناسبة حصول محفوظ على نوبل:

«نزلت إلى المكتبات وسألت عن أعماله المترجمة إلى الألمانية، فلم أعر إلا على ترجمة لرواية بوليسية

عنوانها «اللس والكلاب»، وقيل لي أن ترجمة لرواية أخرى قد صدرت في برلين الشرقية، ولكنها غير متوفرة في المكتبات وما فاجأني أكثر من ذلك هو أن الصحافة لم تتفق حتى على شكل واحد لكتابة اسمه، فهناك من يسميه «مخفوتس»، بينما يدعو آخرون «مهفوس» أو «مهفوس»، وأنا أتساءل: كيف تمنح جائزة نوبل لأديب لا يعرف الرأي العام اسمه الصحيح؟ [٦]

وبعيداً عن هذا فإن حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل كان منعطفاً في الترجمة من العربية إلى لغات العالم، ولغات الغرب على وجه الخصوص، وربما لا يعادل ذلك المنعطف في الفترة المعاصرة إلا أحداث ١١ سبتمبر التي قادت أيضاً إلى هوس بالترجمة من اللغة العربية. ولكي لا أطيل الحديث في هذا الموضوع المعروف سأنقل إليكم بعض الأرقام التي تبين تأثير حصول محفوظ على نوبل على ترجمة الرواية العربية في اللغة الإيطالية كما



الفنلندية من الثقافة العربية قبل هذا إلا «القرآن الكريم» و«ألف ليلة وليلة»

(وكننت قد درست اللغة العربية (وتاريخ الفن والأدب العربي) في جامعة هلسنكي وقضيت شهراً واحداً في معهد بورقية في تونس غير أنني لم أترجم أي شيء من هذه اللغة، وكانت لدي بعض التجربة في ترجمة الأعمال التلفزيونية كما ساهمت في دورات في كتابة النصوص السينمائية والكتابة الإبداعية وهو ما منحني الثقة بأنني سأكون مترجماً ناجحاً، ولهذا فحينما اشتهر نجيب محفوظ قمت بتقديم ترجمة لمقاطع من رواية «ميرامار» لدار النشر تامي التي فازت بعقد النشر، وكانت «ميرامار» أول رواية تنشر بالفنلندية لمحموظ...)

«كانت تجربتي بترجمة الأدب شحيحة وكانت مهاراتي العربية متواضعة ولهذا فقد كانت الترجمة في غاية البطء والمشقة، ولم يكن النجاح ليحالفني بغير العون الذي تلقينته من صديقي المصري مصطفى شيكين، وكان الناشر في غاية القلق لأن الترجمة السويدية حظيت بنقد ضعيف لأن المترجم لم ينجح في الحفاظ على المستوى الأسلوبى الراقى، وبلاستمرار في الترجمة أخذ الناشر في الارتياح أكثر فأكثر، وهكذا أبصرت «ميرامار» النور في نسختها الفنلندية عام ١٩٨٩.»

«وكان تلقي هذه الترجمة طيباً بصورة استثنائية. فقد استعظم الجمهور القيام بالترجمة مباشرة من العربية وليس عن طريق اللغة الانجليزية وهو ديدن المترجمين في ترجمة الأعمال التي تكتب باللغات النادرة، وما أود قوله أساساً هنا فيما يتعلق بالتلقي الإيجابى هو أن محفوظ قد منح العرب، بمشاعرهم ومطامحهم، وجهاً إنسانياً طيباً، حيث أنهم كانوا يربطون في شاشات التلفاز بظروف العنف في فلسطين. وهذه هي وظيفة الأدب الجيد، فهو الذي يجعل من الغرباء بشراً ويمنحنا القدرة على أن نرى عقولهم، وقد جادل بعض النقاد بأن محفوظ قد فاز بنوبل على أساس أنه «أن الأوان لعربي أن يخطو خطوة نحو المنصة»-ولعله نفس الرأي الذي يحيط ب أورهان باموك الذي يشك بأنه فاز بالجائزة لدواعي سياسية. والأمر في حالة نقاد محفوظ هو أنه ليس داعياً للحدث ولا طليعياً كثيراً كي يرضى النقاد الذين يصعب إرضائهم، غير أن أغلبهم قد اقتنع بأن العالم في روايات محفوظ هو كون ثري ومتنوع وممتع. وعن تمويل الترجمة يقول:



أظهرتها إحدى الدراسات [٧] كما يلي:

١٩٠٠-١٩٤٩: روايتان

١٩٥٠-١٩٥٩: لا توجد أي ترجمة

١٩٦٠-١٩٦٩: روايتان

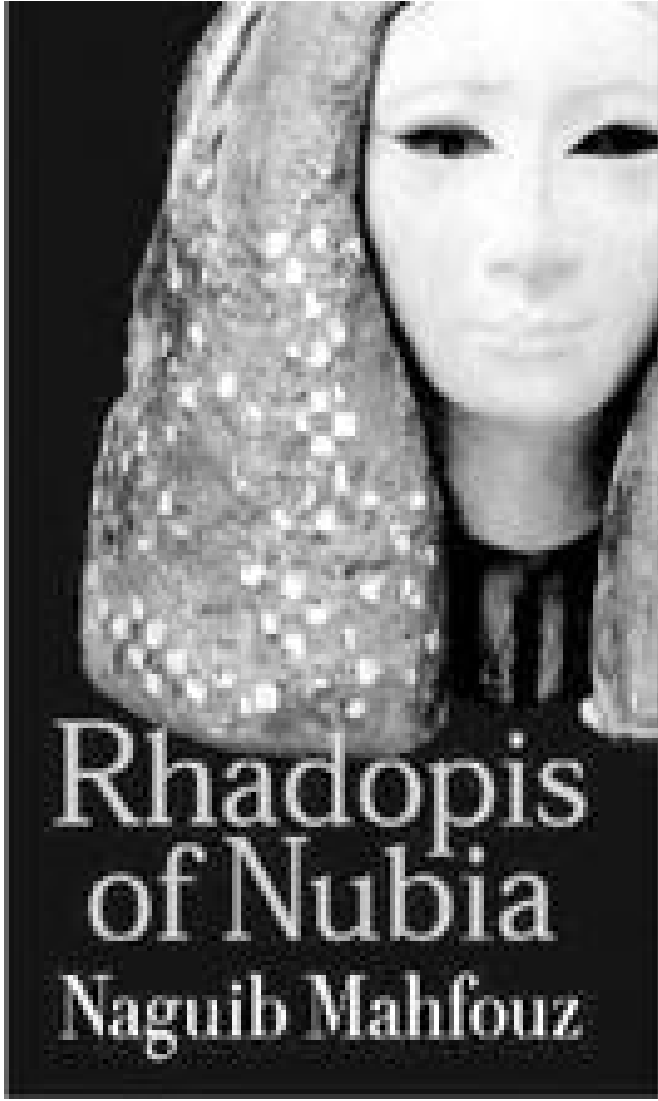
١٩٧٠-١٩٧٩: سبع روايات

١٩٨٠-١٩٨٨: ١٦ رواية

١٩٨٩-١٩٩٩: ١١٢ رواية

سأنتقل الآن إلى تجربة لأحد مترجمي نجيب محفوظ قمت بالاتصال به عن طريق البريد الإلكتروني لغرض تقديم رأيه حول ترجمة كتب نجيب محفوظ ، وهذا المترجم هو بيكا سوني Pekka Suni الذي ترجم خمس روايات محفوظة إلى اللغة الفنلندية هي «زقاق المدق» و«ميرامار» و«بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكرية»، وقد وجدت في رده ما يفيد وما يمكن الانطلاق منه للحوار حول جوانب عامة تتعلق بترجمة الأدب العربي على وجه العموم. يقول سوني:

«قبل أن يفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل كانت «الأيام» لطف حسين هي الرواية العربية الوحيدة التي ترجمت مباشرة من اللغة العربية الى الفنلندية، ولم تعرف الثقافة



الإنجليزية. [٨]

ويشير دينيس جونسون ديفيز [٩] وهو مترجم آخر من مترجمي نجيب محفوظ إلى قضية العائد المادي بقوله في لقاء مع مجلة نزوى العمانية «اكتشفت شيئاً مدهشاً، فقد انصرفت مؤخراً، إلى كتابة قصص للأطفال ذات خلفية عربية وشرقية بشكل عام وفوجئت بأن العائد المادي من تأليف كتيب صغير للأطفال باللغة الانجليزية يفوق العائد من ترجمة رواية عربية ضخمة تستغرق وقتاً وجهداً وحوارات ممتدة مع المؤلف والنقاد.» ويشير جونسون ديفيز إلى الجشع المادي للناشر الغربي وعدم رغبته في تقديم دور ثقافي يخلو من البعد المادي فيقول «أصدرت دار دولداي أربعة كتب من ترجمتي لأعمال نجيب محفوظ، وقد عاد عليها حصولها على حقوق نشر أعمال محفوظ بعوائد تقدر بملايين الدولارات، ويكفي أن أشير إلى أن الثلاثة وحدها وزع منها أكثر من ربع مليون نسخة، وفي

«إن نحن قارنا الترجمة إلى العربية بالترجمة إلى الانجليزية لوجدنا أن العربية تستهلك الكثير من الوقت، ونتيجة لهذا فانها قليلة الثواب المادي، غير أنني الحظ قد حالني في أن أحظى ببعض الدعم المادي من جمعية الادب الفنلندية، وبدون ذلك العون فإن الترجمة كانت ستودي بي إلى المجاعة.»

وعن أثر الترجمة الحضاري يقول:

«لقد كانت ترجمة محفوظ بداية طيبة لمزيد من المعرفة والتقدير للثقافة العربية والاسلامية في فنلندا، وحينما رأى بعض الناشرين أن هناك طلباً أكبر للثقافة الغربية والبعيدة فقد ترجم منذُ مزيد من الأدب، غير أن الأدب المترجم مباشرة من العربية ليس كثيراً.»

إن حديث مترجم نجيب محفوظ الفنلندي بيكا سوني عن تجربته ترجمته لنجيب محفوظ تشير إلى الوضع الصعب الذي يعاني منه كثير من مترجمي الآثار الأدبية العربية إلى اللغات الأخرى، وتتخلص مظاهر هذا الوضع في إدمار الناشرين الأجانب، وخصوصاً في الغرب، عن نشر الترجمات التي لا تناسب توجهاتهم وضعف الحوافز المادية التي تقدم للمترجمين. يقول روجر آلن حول ضرورة توثيق علاقات مع الناشرين الغربيين:

لا بد أولاً من عقد اتفاقيات مع المكتبات في أوروبا وأميركا لتوزيع الكتب العربية المترجمة لأنها المسيطرة كما قلت على عملية نشر الكتب وتسويقها هناك بعد أن خرجت دور النشر الصغيرة من السوق وأفلست بسبب دخولها في عملية نشر وترجمة كتب عربية. أما عن تحسين الوضع السيئ في ميدان الترجمة للأدب والآثار الأدبية العربية إلى اللغات الأخرى فيحتاج إلى تعاون بين المترجمين والمؤسسات المعنية المسؤولة في العالم العربي نفسه، كما يجب التغلب على المشكلات التي تواجه عمليات الترجمة بين الأقطار العربية فضلاً عن التوزيع. ولا بد من وجود عملية تنسيق بين القائمين على الترجمات والمؤسسات توفيراً للجهد والمال وتحقيق الأهداف التي يطمح لها الأدب العربي، وهناك شيء آخر وهو خاص بالآثار التي تركها الاستعمار على الدول العربية. ففي مصر مثلاً تتجه معظم الترجمات من وإلى الانجليزية وباستثناء نجيب محفوظ الذي ترجمت أعماله إلى لغات عدة، لا تجد إلا قليلاً من الأعمال العربية المترجمة إلى الفرنسية أو غيرها من اللغات الأخرى. وهذا ينطبق أيضاً على الكتاب في المغرب العربي، الذين نادراً ما تترجم أعمالهم إلى اللغة

المختلفة حين ترغب ثقافة ما في التعرف على الثقافات الأخرى وقد تفعل العكس أحياناً حينما تتسبب هذه التباينات في رفض التواصل الحضاري والانكفاء عن الاقتراب من الثقافات الأخرى بسبب صور نمطية أو بسبب مركزية ثقافية. لقد بينت ترجمة نجيب محفوظ إلى اللغات الأخرى وحصوله على جائزة نوبل الدور الكبير الذي يمكن للترجمة أن تقوم به في توصيل الأدب العربي والثقافة العربية إلى العالم، وكسر حدة الصور النمطية العنيفة والدموية عن الثقافة العربية المعاصرة.

### الهوامش

١ - عصفور، جابر (٢٠٠٠) الترجمة ونشأة الرواية العربية»، مجلة العربي، العدد ٤٩٨، ص ٧٨-٨٣

2

-<http://weekly.ahram.org.eg/2002/572/cu2.htm>

-3

[\\_http://www.theparisreview.org/media/2062](http://www.theparisreview.org/media/2062)

MAHFO

-4

<http://weekly.ahram.org.eg/2002/572/cu2.htm>

-5

<http://www.asharqalawsat.com/details.asp?article>

٦ - عبد عبود (١٩٨٨)، «سبيل الأدب إلى العالمية. نجيب محفوظ نموذجاً» مجلة الأسبوع الأدبي، عدد ١٤٧.

٧ - بولاندة غواردي «الأدب الجزائري في إيطاليا: بين الدراسة العفوية والآراء الجاهزة» في <http://liste.unimi.it/wws/d> في [araboscopol/articolo%20benhaduga%20in%20arabo.doc](http://araboscopol/articolo%20benhaduga%20in%20arabo.doc)

-8

<http://www.asharqalawsat.com/details.asp?article=227007&issue=92>  
section=3

9 -

[http://www.nizwa.com/volume11/p159\\_166.html](http://www.nizwa.com/volume11/p159_166.html)



تصوري أنه كان من المنطقي أن يتم تخصيص جانب من هذه الأرباح لتشجيع المزيد من تعرف جمهور القراء الغربيين على الأعمال الأدبية العربية وإتاحة المجال لأفضل المترجمين لتقديم هذه الأعمال، وفي هذا أيضاً نوع من رد الجميل بحسب تصوري، وفي إطار هذا التصور كتبت مؤخراً لمديرة الدار، مقترحاً عليها أولاً إصدار مجموعة من القصص القصيرة المصرية في إطار كتاب واحد يلقي الضوء على الوضعية الواهنة للقصة القصيرة كما تكتب الآن في مصر، وقد جاء الرد بالاعتذار عن عدم نشر كتاب من هذا النوع.

أخيراً لم تستعرض هذه الورقة كل ما له علاقة بترجمات نجيب محفوظ إلى لغات العالم لكنها ألفت الضوء على بعض جوانب هذه الترجمات وهي جوانب تتعلق في كثير من مستوياتها بترجمة الأدب العربي ذاته إلى لغات العالم المختلفة، فلا شك أنه لا يمكن الوصول إلى الانتشار والذيع العالميين بدون الترجمة، فحتى لو كان الكاتب عظيماً وكانت آثاره عظيمة فإنه سيظل سجين ثقافته المحلية بدون ترجمة أعماله، غير أن للترجمة عالمها الخاص المتعدد الجوانب، فهناك المترجم الذي ينبغي أن يكون كفاءاً لينتج نصاً يعكس عظمة النص الأصلي ويوازيه في تأثيره الجمالي، وهناك الناشر العالميون بشروطهم الخاصة التي لا تنظر دائماً إلى القيمة الأدبية بقدر نظرهم واهتمامهم بالكسب الذي ستأتي به الترجمة لهم، وهناك كذلك التباينات الثقافية التي قد تقرب بين الحضارات



# نظريات الحجاج

د. جميل حمداوي

## الملخص:

تتناول دراستنا مجموعة من النظريات الحجاجية القديمة والمعاصرة، ومن بينها: نظرية الحجاج الجدلي، والنظرية الكلاسيكية في الحجاج البلاغي مع أرسطو، والنظرية الجديدة في الحجاج البلاغي مع الأرسطيين الجدد كشايم بيرلمان وأولبريخت تيتيكا، ونظرية الحجاج اللغوي مع أنسكومبر و أوزوالد دوكرو، ونظرية الحجاج الخطابي مع روث أموسي وميشيل مايير وغيرهما، ونظرية الحجاج المنطقي الطبيعي مع جان بليز غرايس، ونظرية الحجاج التداولي المرتبطة بأفعال الكلام والاستلزام الحوارية. وتنتهي هذه الدراسة باستعراض أهم مبادئ المقاربة الحجاجية على مستوى التحليل والتطبيق والإجراء.



الحجاج- البلاغة- الإقناع- التأثير- الحوار- الجدل- النظريات الحجاجية- الإيتوس- الباتوس- اللوغوس- البلاغة الجديدة- الجدلية التداولية المعاصرة- الحجاجية اللغوية- المنطق الطبيعي- الحجاج في الخطاب- المقاربة الحجاجية- الحجاج التداولي- نظرية أفعال الكلام- الاستلزام الحواري- الخطاطة الحجاجية- التمثلات الحجاجية...

### تمهيد:

لقد كثرت الحديث اليوم عن الحجاج ودوره الناجع في مقاربة مختلف الخطابات العلمية والإنسانية والثقافية، وقد تناولته بالتحليل والدرس والتقويم والمعالجة دراسات وأبحاث وكتب ومقالات من الصعب حصرها؛ إذ أصبح الحجاج موضوعاً لاقتنا لانتباه بسبب حضوره الكلي أو الجزئي أو الضمني في مجموعة من الخطابات، سواء أكانت فلسفية أم أخلاقية أم قضائية أم أدبية أم سياسية أم سيميائية أم لسانية أم اجتماعية أم فنية... ويعني هذا أن عصرنا هو عصر الحجاج والجدال والإقناع والتأثير والحوار سيما مع تطور وسائل الإعلام، وانتعاش الديمقراطية في مجموعة من الدول الغربية والعربية. و ما فتئت الحاجة ماسة إليه بعد أن كثرت الخلاف والعنف والتطرف والإرهاب؛ لأن الحجاج سبيل العقل والمنطق والاختلاف والتسامح والحوار البناء والجدال الحسن.

ومن هنا، أصبح الحجاج أداة لمناقشة الأفكار مهما كانت طبيعتها ومصادقيتها، وغدا آلية مهمة في محاور الأطراف المشاركة في عملية التواصل، والغرض من كل ذلك هو التأثير أو الإقناع أو الحوار، أو مناقشة الآراء المطروحة بالتشكيك في صحتها أو معارضتها أو تأييدها أو تثبيتها، أو اقتراح أفكار أخرى للوصول إلى جواب مقنع وشاف لمجموعة من القضايا والأسئلة الخلافية التي يتجادل حولها الناس والمفكرون والعلماء على حد سواء. وللإشارة، فليس الحجاج ظاهرة فكرية حديثة، بل له امتدادات قديمة خاصة عند العلماء اليونان والرومان والمسلمين، ويتجلى الحجاج واضحاً في ثقافتنا العربية الإسلامية في علم الكلام والفلسفة وعلم الأصول والنحو والمنظرة والمنطق والخطابة... وأكثر من هذا، فثمة في عصرنا هذا خطابات حجاجية بامتياز توظف الإقناع أو التأثير أو الحوار مباشرة كما نجد ذلك في الإشهار أو السياسة. وفي المقابل، نجد خطابات أخرى توظف الحجاج

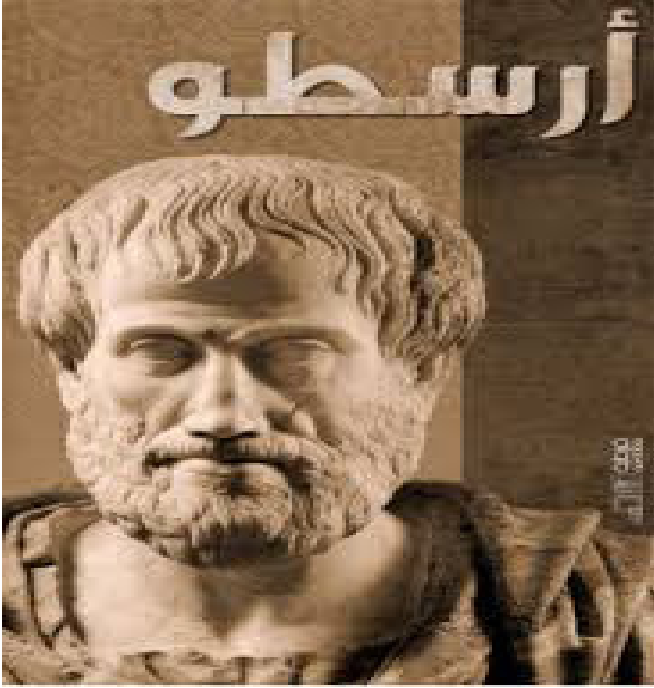


### : Summary

Our research studies a group of orbital theories ancient and contemporary, including: the theory of pilgrims dialectical, the classical theory of pilgrims rhetoric with Aristotle, the new theory in the pilgrims rhetorical with new Alerstian as Chaïm Perlman and Olbrechts- Tyteca, the theory of pilgrims language with J. Anscomber and Oswald Ducrot, the theory of orbital discourse with Ruth Amossy and Michel Mayer and others, the theory of natural logical pilgrims with Jean- Blaise Grice, and pragmatic pilgrims theory associated with speech .acts and conversational implicature

This study concludes the review of the most important principles of orbital approach at the level of analysis and the .application procedure

مفاتيح الدراسة:



بطريقة غير مباشرة بالاعتماد على التخيل والرمزي والجمالي والفني كما في الرواية والقصة والمسرح والسينما ....

هذا، وينبني الحجاج في طابعه العام على طرح الدعوى والدعوى المضادة، واستعراض الحجج والأدلة والأمثلة لإفحام الخصم بغية الوصول إلى نتيجة قد يقتنع بها المتلقي أو لا يقتنع. كما يستند الحجاج إلى مجموعة من الآليات الاستدلالية وأساليب التفسير والبرهنة، مثل: أسلوب التعريف، وأسلوب الوصف، وأسلوب السرد والوقائع، وأسلوب الشرط والافتراض، وأسلوب التمثيل، وأسلوب المقارنة، وأسلوب التقويم والحكم، دون أن ننسى بعض الآليات الحجاجية الأخرى، مثل: الشرح، والاستقراء، والقياس، والاستدلال، والتعارض، والجدل، والتطابق، والاستثناء، والهدف، والسبب، والإضافة، والنتيجة، واستعمال الفعل المضارع الدال على الحضور، وتمثل الصدق والحقيقة، وتوظيف الظروف بكل أنواعها لاسيما الدالة على الحجاجية، مثل: من الأكيد، وربما، ومن المحتمل، ومن المفترض، ومن الثابت... والاستعانة بضمير المتكلم، والانطلاق من الذاتية في الخطاب، وتوظيف أحكام التقويم، والتدخل في الخطاب عن طريق مجموعة من المؤشرات التلفظية الذاتية والنبرات التنغيمية الدالة على التعجب أو التهكم أو السخرية... ويقوم الحجاج كذلك على الجدل المبني على الأطروحة ونقيضها وتركيبها، واستعمال أنواع مختلفة من الأدلة كالأدلة المنطقية، وأدلة الواقع والتجربة، وأدلة الاستشهاد والتضمن والاقتراب، وأدلة المقايسة والمماثلة...

ومن جهة أخرى، يهدف المتكلم المحاج إلى التأثير على المتلقي باستعمال ضمير المخاطب، والترغيب والترهيب، وصيغ التنبيه والتأثير والإقناع، وأساليب النداء والحث والنصيحة والإرشاد... فضلا عن الصور البلاغية وأساليب التحفيز والتطويع...

وعليه، يمكن الحديث عن مجموعة من النظريات والاتجاهات الحجاجية قديما وحديثا. إذا، ماهي أهم هذه النظريات الحجاجية؟ وماهي تصوراتها؟ وماهي مميزاتها النظرية والتطبيقية؟ وماهي آليات المقاربة الحجاجية في تحليل النصوص والخطابات إجراء وتطبيقا وتوظيفا؟ هذا ما سنستجليه في موضوعنا هذا.

## نظرية الحجاج الجدلي:

يراد بالجدل أو الديالكتيك (Dialectique) الجدل أو المحاوراة أو استعراض الأفكار المتناقضة حول موضوع ما. أي: إن الجدل هو تبادل الحجج والأفكار وتبادل وجهات النظر المختلفة من أجل الوصول إلى الحقيقة، أو هو ذلك الجدل بين طرفين دفاعاً عن وجهة نظر معينة، ويكون غالبا تحت لواء المنطق أو اللوغوس أو مقاييس الاستدلال. وينبني الجدل في المادية التاريخية الهيجلية أو الماركسية على الأطروحة (thèse) والنقيض (antithèse) والتركيب (synthèse). وقد يكون الجدل كميا أو كيفيا، ويقوم بدور كبير في تغيير المجتمعات الإنسانية، ويتحكم بشكل من الأشكال في تاريخ صيرورة الطبقات الاجتماعية. وقد أصبح الجدل في الفكر الفلسفي الحديث دالا على كل التناقضات المادية التي تعرفها المجتمعات الإنسانية. كما يؤثر أيضا على الدينامكية والحركية والتغيير.

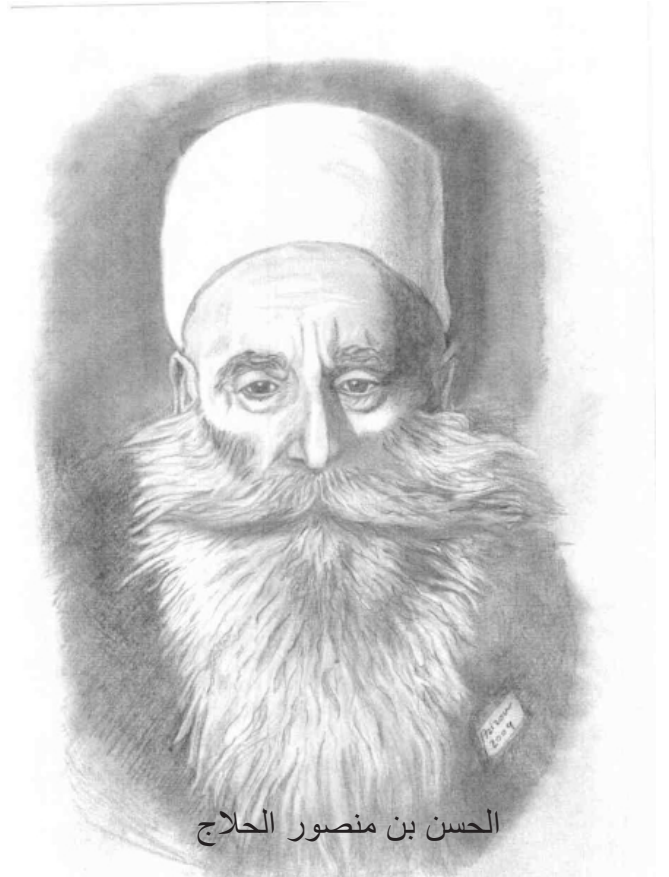
ومن جهة أخرى، كان الجدل في دلالاته اللغوية الأولى يعني الكلام واللوغوس، وقد تبلور هذا المصطلح مع الفيلسوف اليوناني زينون الإيلي، بيد أنه سينتشر فلسفيا مع سقراط وأفلاطون وهيجل وماركس، وإبستمولوجيا مع جاستون باشلار...

ويمكن القول بأن الحجاج الجدلي هو الأقدم في تاريخ الإنسان، حيث تحفل الكتب السماوية بالأخبار الدينية وقصص الرسل والأنبياء التي تتضمن الحجاج الجدلي سيما الجدل الذي تتعارض عبره الهداية والضلال، أو

وسيلة للوصول إلى الحقيقة أو بناء المعرفة الحقة. بيد أن هناك من استعمله للتضليل والتشكيك وتعيم الحقيقة كما عند معلمي السفسطة.

وعليه، فقد ظهرت المدرسة السفسطائية في القرن الخامس قبل الميلاد، بعدما أن انتقل المجتمع الأثيني من طابع زراعي إقطاعي مرتبط بالقبيلة إلى مجتمع تجاري يهتم بتطوير الصناعات، وتنمية الحرف، والاعتماد على الكفاءة الفردية والمبادرة الحرة. وأصبح المجتمع في ظل صعود هذه الطبقة الاجتماعية الجديدة (رجال التجارة وأرباب الصناعات) مجتمعا ديمقراطيا يستند إلى حرية التعبير، والاحتكام إلى المجالس الانتخابية، والتصويت بالأغلبية. ولم يعد هناك ما يسمى بالحكم الوراثي أو التفويض الإلهي، بل أصبح المواطن الحر له الحق الكامل في الوصول إلى أعلى مراتب السلطة. لذلك، سارع أبناء الأغنياء إلى تعلم فن الخطابة والجدل السياسي لإفحام خصومهم السياسيين. وهنا، ظهر السفسطائيون لكي يزودوا هؤلاء بأسلحة الجدل والخطابة، واستعمال بلاغة الكلمة في المرافعات والمناظرات الحجاجية والخطابية. وقد تحولت الفلسفة آنذ إلى فن الجدل بامتياز، واتخذت وسيلة لكسب الأرباح المادية سيما أن أغلب المتعلمين من طبقة الأغنياء. و نذكر من الفلاسفة السفسطائيين جورجياس وكاليكيس وبروتاغوراس...

و يعد سقراط أبي الفلاسفة اليونانيين، وقد أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض. ويعني هذا أن الحكماء الطبيعيين قد ناقشوا كثيرا من القضايا التي تتعلق بالكون وأصل الوجود وعلمته الحقيقة التي كانت وراء انبثاق هذا العالم وهذا الوجود الكوني. وعندما ظهر سقراط غير مجرى الفلسفة، فحصرها في أمور الأرض وقضايا الإنسان والذات البشرية، فاهتم بالأخلاق والسياسة. وقد ثار ضد السفسطائيين الذين زرعوا الشك والظن، ودافع عن الفلسفة باعتبارها المسلك العلمي الصحيح للوصول إلى الحقيقة، معتمدا في ذلك على العقل والجدل التوليدي والبرهان المنطقي. والهدف من الفلسفة لديه هو تحقيق الحكمة العقلية، وخدمة الحقيقة لذاتها، وليس الهدف وسيلة أو معيارا خارجيا كما عند السفسطائيين الذين ربطوا الفلسفة بالمكاسب المادية والمنافع الذاتية والعملية. وكان سقراط ينظر إلى الحقيقة في ذات الإنسان، وليس في العالم الخارجي، وما على الإنسان إلا أن يتأمل ذاته ليدرك الحقيقة. لذلك، قال قولته المأثورة: "أيها الإنسان اعرف



الحسن بن منصور الحلاج

الحق والباطل، أو التوحيد والشرك. وكان أغلب الرسل والأنبياء يجادلون قومهم بالتالي هي أحسن، كما فعل نوح وعيسى وموسى وصالح وهود وإبراهيم ومحمد - صلوات الله عليهم جميعا - مع أقوامهم. وفي هذا النطاق، يقول الله تعالى: ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحُكْمِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ

ولقد استعمل الجدل الحسن أيضا عند المسلمين في مجادلتهم للناس الضالين والفرق المنحرفة وأهل البدع ومحاورة أهل الكتاب بالحكمة والموعظة الحسنة. وعلى الرغم من إيجابية الجدل الحسن، فقد يتحول في أحيان أخرى إلى جدل سلبي يكمن في المعارضة من أجل المعارضة أو الخلاف من أجل الخلاف، ولا يراد به إلا الضلال الباطل والنقاش العقيم. وفي هذا الصدد، يقول الله تعالى: وَلَقَدْ صَرَّفْنَا فِي هَذَا الْقُرْآنِ لِلنَّاسِ مِنْ كُلِّ مَثَلٍ وَكَانَ الْإِنْسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلًا

هذا، وقد عرف الفلاسفة اليونان الأوائل بالمنهج الجدلي كما هو حال سقراط وأفلاطون والسفسطائيين، واتخذوه منهجا لإقناع الآخرين أو التأثير فيهم، واستعمل أيضا



نفسك بنفسك".

وبعد سقراط، جاء أفلاطون ليقدم تصورا فلسفيا عقلانيا مجردا؛ إذ أعطى الأولوية للفكر والعقل والمثال، بينما لا وجود للمحسوس في فلسفته المفارقة لكل ماهو نسبي وغير حقيقي. ولأفلاطون- كما هو معروف- نسق فلسفي متكامل يضم تصورات متماسكة حول الوجود والمعرفة والقيم.

هذا، وقد قسم أفلاطون العالم الأنطولوجي إلى قسمين: العالم المثالي والعالم المادي، فالعالم المادي هو عالم متغير ونسبي ومحسوس. وقد استشهد أفلاطون بأسطورة الكهف ليبين بأن العالم الذي يعيش فيه الإنسان هو عالم غير حقيقي، وأن العالم الحقيقي هو عالم المثل الذي يوجد فوقه الخير الأسمى الذي يمكن إدراكه عن طريق التأمل العقلي والتفلسف. فالطاولة التي نعرفها في عالمنا المحسوس غير حقيقية. أما الطاولة الحقيقية، فتوجد في العالم المثالي. و توجد المعرفة الحقيقية أيضا في عالم المثل الذي يحتوي على حقائق مطلقة ويقينية وكلية. أما معرفة العالم المادي، فهي نسبية تقريبية وجزئية وسطحية، و تدرك المعرفة في عالم المثل عن طريق التفلسف العقلاني، ومن هنا، فالمعرفة - حسب أفلاطون- تذكر، والجهل نسيان. ويعني هذا أننا كلما ابتعدنا عن العالم المثالي أصابنا الجهل. لذا، فالمعرفة الحقيقية أساسها إدراك عالم المثل، وتمثل مبادئه المطلقة الكونية التي تتعالى عن الزمان والمكان. ومن ثم، فأصل المعرفة هو العقل، وليس التجربة أو الواقع المادي الحسي الذي يحاكي عالم المثل محاكاة مشوهة.

وعلى مستوى الأكسيولوجيا أو الأخلاق، فجميع القيم الأخلاقية من خير وجمال وعدالة نسبية في عالمنا المادي، ومطلقة حقيقية في عالم المثل المطلق والأزلي. وهكذا، يتبين لنا بأن فلسفة أفلاطون فلسفة مثالية مفارقة للمادة والحس، تعتبر عالم المثل العالم الأصل، بينما العالم المادي هو عالم زائف ومشوه وغير حقيقي. وقد تجاوز أفلاطون المعطى النظري الفلسفي المجرد ليقدم لنا تصورات فلسفية واجتماعية وسياسية في كتابه (جمهورية أفلاطون). ويلاحظ أيضا أن التصور الأفلاطوني يقوم على عدة ثنائيات: العالم المادي في مقابل العالم المثالي، وانشطار الإنسان إلى روح من أصل سماوي وجسد من جوهر مادي، وانقسام المعرفة إلى معرفة ظنية محسوسة في مقابل معرفة يقينية مطلقة. وعلى المستوى الاجتماعي، أثبت أفلاطون أن هناك عامة الناس الذين يعدون سجناء الحواس الظنية، و الفلاسفة الذين ينتمون إلى العالم

المثالي؛ لكونهم يتجردون من كل قيود الحس والظن وعالم الممارسة.

وإذا كان أفلاطون فيلسوفا عقلانيا برهانيا، إلا أنه قد وظف الجدل التوليدي مثل أستاذه سقراط كما يظهر ذلك جليا في مجموعة من محاوراته الفلسفية، مثل: محاوره جورجياس ومحاوره فيدر... وكان الجدل عنده هو المنهج الذي به تتجرد النفس من المحسوس، وترتفع إلى المعقول دون استخدام المحسوس، وإنما يتم من خلال الانتقال من فكرة إلى فكرة بواسطة فكرة. وتنقسم الجدلية عنده إلى نوعين: جدلية صاعدة من العالم المحسوس إلى الخير الأسمى، وجدلية هابطة من الخير الأسمى إلى العالم المحسوس.

ومن ثم، فالجدلي هو الذي يحسن السؤال والجواب. هذا، وقد عرفت الثقافة الإسلامية في العصور الوسطى الجدل الفكري أو المقياس الجدلي خصوصا مع علماء الكلام والفلاسفة، إذ تناول علماء الكلام، بعد نشوب الفتنة الكبرى بين علي (ع) ومعاوية، وظهور مجموعة من الفرق الكلامية كالمرجئة والشيعة والخوارج والمعتزلة والماتريدية والأشاعرة، مجموعة من القضايا المتعلقة بحقائق أصول الدين والعقيدة، كالتوحيد (رؤية الله- كلام الله- صفات الله)، والعدل (نظرية الصلاح والأصلح- نظرية الحسن والقبح...)، والوعد والوعيد، والمنزلة بين المنزلتين، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. ولقد اختار علماء الكلام منهج الجدل والمناظرة من أجل الدفاع عن هذه الحقائق الدينية، وإبداء وجهة النظر في المسائل الدينية والسياسية العويصة التي فرضها الواقع السياسي، وذلك في علاقة بفقهاء النص وفقه الواقع. وفي هذا الصدد، يعرف ابن خلدون علم الكلام بأنه " العلم الذي يتضمن الحجاج عن العقائد الإيمانية بالأدلة العقلية، والرد على المبتدعة المنحرفين في الاعتقادات عن مذهب السلف وأهل السنة".

ومن المعروف أن الجدل والمناظرة يخضعان نظريا لمجموعة من الثوابت المنهجية، مثل: وجود المدعي والمدعى عليه، ووجود دعوى الاعتراض، والارتكان إلى الدليل (البينة، والشاهد، والبرهان، والثبينة، والحجة...)، واستعمال العقل والمنطق في التناظر، والابتعاد عن التعصب والعنف والتجريح والقذف، واستعمال الحوار البناء القائم على الحكمة والموعظة الحسنة، واستقصاء الحقيقة الهادفة، وعدم الوقوع في التناقض، والانطلاق من المسلمات والبداهيات بغية الحجاج والتأثير والإقناع.... ويلاحظ أن أهم الفرق الكلامية التي كان لها باع كبير في



والبرهان في الدفاع عن الحقائق الدينية والسياسية، ويستعملون التأويل في قلب الظاهر، واستكشاف الباطن، و تحويل الحقيقة إلى المجاز درءا لكل تشبيه وتجسيد وتشخيص، وإبعادا لقياس الغائب على الشاهد، فإن ثمة انتقادات توجه إلى علم الكلام فيما يخص المنهج والتأويل، فابن رشد - مثلا- يرى أن منهج علماء الكلام منهج افتراضي قائم على الجدل والاحتمال، ينطلق من مقدمات افتراضية، ويصل إلى نتائج افتراضية. ويشبه هذا المنهج منهج الشكاك من السفسطائيين الذين كانوا ينطلقون من نتائج خاطئة، ويصلون إلى نتائج خاطئة. في حين، إن منهج الفلاسفة منهج برهاني ينطلق من نتائج يقينية ليصل إلى نتائج يقينية، أما منهج الفقهاء والجمهور من الناس عامة، فمنهجهم ظاهري وخطابي. وفي هذا النطاق، يقول ابن رشد: "وقد يعرض للنظار في الشريعة تأويلات من قبل تفاضل الطرق المشتركة بعضها على بعض في التصديق، أعني إذا كان دليل التأويل أتم إقناعا من دليل الظاهر، وأمثال هذه التأويلات هي جمهورية، ويمكن أن تكون فرض من بلغت قواهم النظرية إلى القوة الجدلية، وفي هذا الجنس يدخل بعض تأويلات الأشعرية، والمعتزلة، وإن كانت المعتزلة، في الأكثر، أوثق أقوالا.

وأما الجمهور، الذين لا يقدرّون على أكثر من الأقاويل الخطابية، ففرضهم إمرارها على ظاهرها، ولا يجوز أن يعلموا ذلك التأويل أصلا.

فإذا، الناس في الشريعة على ثلاثة أصناف:

صنف ليس هو من أهل التأويل أصلا، وهم الخطابيون، الذين هم الجمهور الغالب، وذلك أنه لا يوجد أحد سليم العقل يعرى من هذا النوع من التصديق.

وصنف هو من أهل التأويل الجدلي، وهؤلاء هم الجدليون، بالطبع فقط، أو بالطبع والعادة.

وصنف هو من أهل التأويل اليقيني، وهؤلاء هم البرهانيون، بالطبع والصناعة، أعني صناعة الحكمة.

هذا، وقد عاب ابن رشد على الفرق الكلامية تصريحها بتأويلاتها الجدلية، فكانت وراء اندلاع فتن كثيرة، وما كان عليها أن تصرّح بذلك إلا لأصحاب التأويل وأهل العلم والنظر والعارفين بالله، وما كان عليها أن تخرج بذلك على أهل الظاهر وعامة الناس، كما فعل الحلاج المتصوف الذي خرج على الناس قائلا: "أنا الله". فما كان من الفقهاء وعامة الناس إلا أن صلبوه عقابا له على كفره وزندقته. وفي هذا السياق، يقول ابن رشد: "ومن قبل التأويلات، والظن بأنها يجب أن يصرّح بها في الشرع للجميع، نشأت



عملية الحجاج، نذكر منها: المعتزلة والأشاعرة، فالفرقة الأولى كانت عقلانية تعطي الأولوية للعقل قبل ورود النص، فترى العقل السبيل الوحيد لمعرفة الصواب من الخطأ، والتمييز بين الخير والشر، والتفريق بين الحسن والقبيح. وقد دافعت عن حرية الإنسان في خلق أفعاله على غرار القدرية (معبد بن خالد الجهني وغيلان الدمشقي)، ضد الجبرية (جهم بن صفوان ت. ١٢٨هـ)، التي كانت تقول بأن الإنسان مجبر على أداء أفعاله خيرا وشرًا. وقد قالت المعتزلة كذلك بنظرية الصلاح والأصلح. في حين، كانت فرقة الأشاعرة (نسبة إلى أبي الحسن الأشعري ت. ٣٢٤هـ) نصية، تعطي الأولوية للنص على حساب العقل، وقد قالت بنظرية الكسب على مستوى أفعال الإنسان. ويعني هذا أن الإنسان ليس حرا حرية مطلقة، وليس مجبرا جبرية مطلقة. بمعنى أن الإنسان يكسب ما يشاء من أفعال الخير والشر التي خلقها الله، فيستعملها بإرادته ومشينته كما يريد ثوبا وعقابا. بمعنى أن الله الذي خلق الإنسان يخلق فيه نوعا من القدرة والاستطاعة يحسه الإنسان أثناء الفعل ومعه. هذا النوع من القدرة والاستطاعة يسميه أبو الحسن الأشعري كسبا. أي: إن الإنسان يكسب القدرة على الفعل حين القيام به، ولكن لا يستطيع الكسب إلا بقدرة من الله. وإذا كان علماء الكلام يستعملون الجدل والعقل والمنطق

عبد النعمان المحجوب

أستاذ الفلسفة

## ورثة اللوغوس

بعض الأسماء والأفكار القديمة



أبو القاسم العباسي وأبو القاسم العباسي

كانوا يعترفون بأن ثمة حقيقتين: الحقيقة الفلسفية والحقيقة الشرعية. ومن ثم، تحليل هاتين الحقيقتين على مستوى التفسير الانعكاسي على الصراع الجدلي الذي احتدم في الواقع العربي الإسلامي بين الفقهاء والفلاسفة، وخاصة في العصر العباسي. إذ يحاول الفلاسفة الدفاع عن الفلسفة بصفة عامة، والفلسفة اليونانية بصفة خاصة، باحثين عن الشرعية النصية والقانونية والفقهية والواقعية التي تسمح لهم بممارسة فعل التفلسف، والاشتغال بفعل التمنطق. لكن هؤلاء الفلاسفة وجدوا معارضة كبيرة من قبل الفقهاء الذين كانوا ينطلقون من الظاهر النصي محاربين الفلسفة جملة وتفصيلاً، ثم يربطونها بالكفر والزندقة، قائلين: من تمنطق تزندق. والدليل على ذلك ما فعلوه مع ابن رشد في الأندلس، حينما أحرقوا كتبه الفلسفية والمنطقية إبان الدولة الموحدية. لذلك، اضطر الفلاسفة المسلمون إلى عملية التوفيق بين الفلسفة والشرعية من أجل إثبات حقيقة أساسية، ألا وهي: أن الحق لا يضاد الحق.

وإذا كان علماء الكلام قد وظفوا الجدل الحجاجي، فإن الفلاسفة قد اختاروا الحجاج البرهاني والمنطقي الذي وضع أسسه أرسطو في كتابه عن المنطق، وسماه بـ (أورغانون / Organon).

وإذا كان الفقهاء يعتمدون على ظاهر النص في الوصول

لفرق الإسلام، حتى كفر بعضهم بعضاً، وبدع بعضهم بعضاً، وبخاصة الفاسدة منها.

فأولت المعتزلة آيات كثيرة، وأحاديث كثيرة، وصرحوا بتأويلهم للجمهور، وكذلك فعلت الأشعرية، وإن كانت أقل تأويلاً. فأوقعوا الناس من قبل ذلك في شنان وتباغض وحروب، ومزقوا الشرع، وفرقوا الناس كل التفريق.

وزائداً إلى هذا كله أن طرقهم التي سلکوها في إثبات تأويلاتهم ليسوا فيها لا مع الجمهور ولا مع الخواص، أما مع الجمهور فلكونها أغمض من الطرق المشتركة للأكثر، وأما مع الخواص فلكونها إذا تؤملت وجدت ناقصة عن شرائط البرهان. وذلك يقف عليه، بأدنى تأمل، من عرف شرائط البرهان.

بل كثير من الأصول التي بنت عليها الأشعرية معارفها هي سوفسطائية، فإنها تجدد كثيراً من الضروريات، مثل: ثبوت الأعراض، وتأثير الأشياء بعضها في بعض، ووجود الأسباب الضرورية للمسببات، والصور الجوهرية، والوسائط، ولقد بلغ تعدي نظارهم، في هذا المعنى، على المسلمين، أن فرقة من الأشعرية كفرت من ليس يعرف وجود الباري سبحانه بالطرق التي وضعوها لمعرفته في كتبهم، وهم الكافرون والضالون بالحقيقة.

ومن هنا، اختلفوا، فقال قوم: أول الواجبات النظر. وقال قوم: الإيمان، أعني من قبل أنهم لم يعرفوا أي الطرق هي الطرق المشتركة للجميع، التي دعا الشرع من أبوابها جميع الناس، وظنوا أن ذلك طريق واحد، فأخطأوا مقصد الشارع، وضلوا وأضلوا.

وعليه، فقد تسلم علماء الكلام بالجدل والمناظرة من أجل الدفاع عن الحقيقة الربانية، وتنزيه الذات الإلهية من كل نقص أو عجز أو تجسيد بشري. ولو أخذ المسلمون بمنهج المعتزلة في إدراك الحقائق، بدلاً من اتباع المنهج الأشعري، فاستخدموا العقل والبرهان، ثم دافعوا عن حرية الإنسان في الخلق والتصرف والاستكشاف والابتكار، لكانوا في مكانة أحسن من مكانتهم الاتكالية التي أصبحوا عليها الآن!

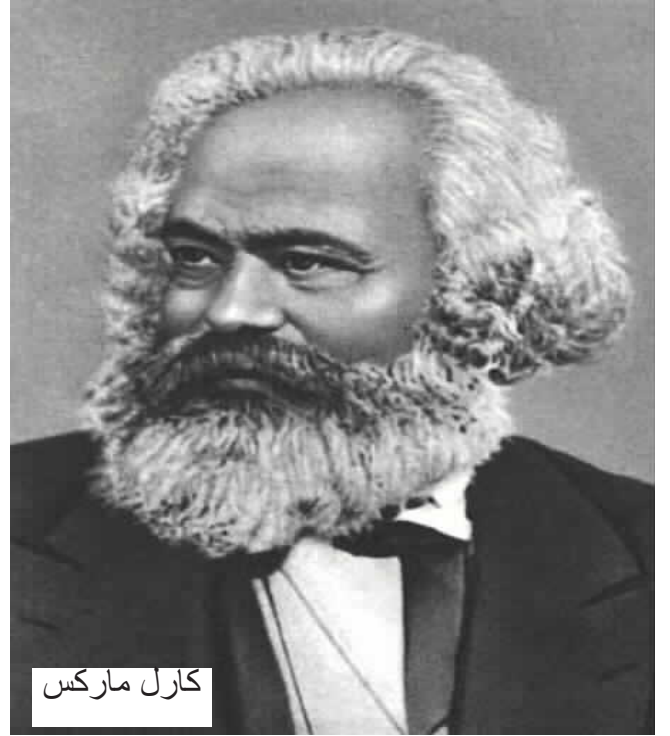
ومن جهة أخرى، يذهب الفلاسفة المسلمون بما فيهم: الكندي، والفارابي، وابن سينا، وابن طفيل، وابن باجة، وابن رشد... إلى أن الحقيقة هي الهدف الأسمى الذي يسعى إليه الإنسان الفيلسوف، وهي أس الكمال والسعادة والفضيلة. وبالتالي، لا تتحقق هذه الحقيقة إلا عن طريق استخدام العقل والبرهان والنظر المنطقي. لكن هؤلاء الفلاسفة

الأدلة الحجاجية في علاقة مع تطورها داخل سياق خطابي ما، وتحلل كذلك في سياقات حوارية حقيقية مأخوذة من الحياة العادية.

ومن المؤثرات التي تحكمت في هذه النظرية تصورات كل من بول لورينزن (Paul Lorenzen)، وإريك كراب (Eric Krabbe)، وجاكو هينتيكا (Jaakko Hintikka)، وودس (Woods) وآخرين...

إذاً، تسعى الجدلية التداولية إلى فهم الأدلة الحجاجية وتحليلها ونقدها، وفرز الدليل الصائب من الدليل الضعيف، أو تبيان الدليل القوي من الدليل الضعيف، وتصنيف الحوارات، ورصد الديناميكية الجدلية، والتوقف عند الحوار النقدي. ويرتبط الدليل الحجاجي بتحقيق هدف ما. أي: ينطلق من أساس ما (المحتوى أو المعطى)، ويصل إلى هدف ما (تقديم حل ما)، والهدف بطبيعة الحال هو إقناع السامع. ويتجلى الدليل الحجاجي واضحاً في الحوار الذي تشارك فيه مجموعة من الأطراف. ومن أهم هذه الحوارات نذكر: الإقناع (المحادثة النقدية)، والحوار، والتفاوض، والتحقيق، والمداولة، والبحث عن المعلومة... وبناء على ما سبق، تدعو الجدلية التداولية إلى وضع برنامج لدراسة الحجاج الذي يظهر بشكل واضح في نقد الحجج التي تتضمنها الحوارات اليومية والواقعية. فهي تساعدنا على فهم الأدوات المستعملة في بناء الحوار الجدلي بالتركيز على السياق، وتحديد مراحل الحوار وخططه الإستراتيجية. وهنا، يقترب الجدلي التداولي من الحجاج بمفهومه العام والخاص. بمعنى أن الجدلي هنا لا يقتصر على ما هو حوارى فقط، بل يبحث عن الطابع المقاصدي في هذا الحوار باستكشاف التأثير والإقناع.

وخلاصة القول، ترتبط الجدلية التداولية – كما قلنا سالفاً - بدوغلاس واطسون، وهي جدلية نقدية جديدة منقحة، تضع مجموعة من المعايير لتقويم الحجج الموجودة داخل حوار ما في سياق خطابي معين. أي: تقوم بنقد الحجج والأدلة المستعملة في الحوارات الحجاجية الإقناعية. وتهدف هذه المقاربة إلى وضع تيبولوجية أو تصنيف للحوارات التي يعد فيها الحوار الإقناعي أهم هذه الحوارات لطابعها الحجاجي. وتتم دراسة هذا الحجاج في الحوارات العادية الجارية بين المتحدثين في الواقع اليومي. ومن ثم، يتمثل طابع التداولي في وجود أطراف تواصلية متعددة، يتم بينها الحوار أو الجدلي بطرح الأفكار ومناقشتها. ويحلل الدليل الحجاجي من خلال ربطه بوظيفته النهائية التي تكمن في



إلى الحقيقة الربانية، وعلماء الكلام يستندون إلى الجدلي الافتراضي، والفلاسفة يعتمدون على العقل والمنطق أو البرهان الاستدلالي، فإن المتصوفة يعتمدون على الذوق والحدس والوجدان والقلب في إدراك هذه الحقيقة السرمدية. أي: إن لغتهم لغة باطنية تنفي الوساطة، وترفض الحسية، وتتجاوز نطاق الحس والعقل إلى ماهو غيبي وجداني وذوقي. وهنا، يمكن الحديث عن معرفة لدنية ذوقية وجدانية وروحانية.

وإذا انتقلنا إلى الثقافة الغربية المعاصرة، فمازال الحجاج الجدلي حاضراً في الخطابات السياسية والإعلامية والصحفية والفلسفية والمناظرات والسجلات الحوارية العادية أو الراقية. وهنا، يمكن الإشارة على سبيل المثال إلى الاتجاه الجدلي التداولي مع دوغلاس والتون (Douglas Walton). ويعنى هذا الاتجاه بدراسة الحجة أو الدليل في بعده المنطقي والسياقي، واستكشاف القواعد التي تتحكم في الدليل الحجاجي داخل حوار ما. بمعنى أن هذه المقاربة تهتم باستخلاص القواعد والمعايير التي يستند إليها الدليل الحجاجي. ويعرف دوغلاس الجدلية التداولية بأنها التي تدرس الدليل الحجاجي داخل سياق حوارى ما لمعرفة طرائق الاستدلال والبرهنة العقلية. ويقصد بالتداولي وجود تواصل وجدلي بين الأطراف المتحاوره تتحدث فيما بينها مستخدمة الأدلة الحجاجية، ويتم كل هذا بطبيعة الحال داخل سياق خطابي، حيث تختبر



Krabbe, Erik C. et J. A. van Laar: (About Old - and New Dialectic: Dialogues, Fallacies, and Strategies). Informai Logic, vol. 27, no I, 2007, p. 27-58

Hintikka, Jaako: (Is Logic the Key to All Good-Reasoning?). Argumentation, vol. 15, no 1, 2001, p. 35-57

Woods J. et D. N. Walton: Critique de - l'argumentation: Logiques des sophismes ordinaires. Paris: Kimé, 1992, 233 pages

Douglas Walton: The New Dialectic: Conversational Contexts of Argument. Toronto: University of Toronto Press, 1998, 304 pages

تحقيق الهدف، ومدى مساهمته في تعزيز الحوار وتعضيده جدليا، بغية الوصول إلى اختيار الدليل الصائب أو الأقوى في سلم الحجاجية. .

### الهوامش

- سورة النحل، الآية: ١٢٥، القرآن الكريم برواية ورش لقراءة نافع.

- سورة الكهف، الآية ١٨، القرآن الكريم.

- ابن خلدون: تاريخ ابن خلدون، الجزء الأول، الناشر دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، ص: ٤٨٥.

- ابن رشد: فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، دراسة وتحقيق: دكتور محمد عمارة، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة ١٩٩٩م، ص: ٥٧-٥٨.

- ابن رشد: فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، ص: ٦٣-٦٤.

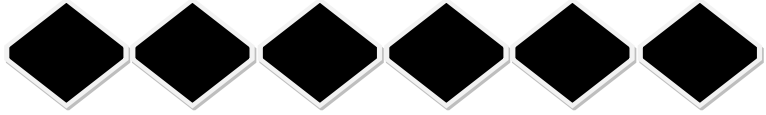
Douglas Walton, Plausible Argument in Everyday Conversation, SUNY Press, 1992, p. 177







## نظرية الرواية لدى جورج لوكاتش George Lukàcs



أ/فايد محمد  
قسم اللغة العربية وآدابها  
المركز الجامعي - تيسمسيلت



سنعرض في هذه الورقة البحثية مجموعة من الآراء والأفكار والإشارات ذات الصلة بنظرية الرواية، بالتركيز على إسهامات أبرز رواد هذه الأخيرة، لأن الإحاطة بكل تفاصيلها يتطلب دراسة مستقلة، والمنظر الذين سنركز على طرحه هو: جورج لوكاتش George Lukàcs.

-جورج لوكاتش.. الملحمة والرواية.. رحلة البحث عن قيم أصيلة:

أضحى من البديهي القول إن الرواية حازت مكانة مهمة لا ينازعها عليها شكل تعبير آخر، حتى أن النقاد أحاطوها باهتمامهم، ويندر أن لا تتضمن دراسة نقدية، أو تاريخية فصلا أو مبحثا يفرد للحديث عن الرواية، تعريفا ونشأة وتطورا ١، بل إن كثيرا من الدراسات تخصص للرواية وحدها، مع اهتمام كبير بالعلائق التي تربط بين الرواية والأجناس الأدبية الأخرى ٢.

وقد أفضت تلك العلائق إلى طرح أسئلة كثيرة من قبيل : هل يمكن أن تُعتبر الرواية شكلا أدبيا جديدا؟ وهل من سبيل إلى إيجاد حدود فاصلة بينها وبين أشكال أخرى، ومعارف أخرى مثل التاريخ والملحمة؟ على أن الإجابة التي يمكن أن تكون مقبولة، هي القول: إن الرواية تمثل جنسا مزيجا تمتد أصوله إلى أجناس أدبية مختلفة ٣، وأن لا جدوى من محاولة تلمس مواطن انفصالها التام عن أشكال التعبير الأدبي الأخرى، وهذه سمة لا يمكن أن تُغيب ساعة الحديث عن العلوم الإنسانية.



وللتمثيل على رواجهما رغم تنديد صاحبهما بهما لك أن تراجع الأطر العامة لنظرية الرواية لدى لوسيان غولدمان -تلميذ لوكاش- الذي أسس لنظريته في الرواية استنادا إلى بواكير إسهامات لوكاش (نظرية الرواية والتاريخ والوعي الطبقي) التي انطلقا منها بدأت نظرية الرواية بالتشكل<sup>٩</sup> ، رغم ما ذكرناه من تخلي لوكاش عنهما .

في زمن لا يسمع فيه إلا صوت دق طبول الحرب العالمية الأولى، ولا راحة فيه إلا للموت، صاغ لوكاش كتابه (نظرية الرواية) فانعكست تلك على هذا، والكتاب -إن لم نبالغ- يقوم أساسا على فكرة البحث عن السعادة ، ولقد قاد البحث عن السعادة، لوكاش إلى الحديث بلغة فلسفية روحها الأسى وديدنها التطلع بحزن ومرارة إلى قيم أصيلة غابت أو غيّبت، إلى زمن يُسميه لوكاش زمن الصفاء الأول . كان لوكاش «يسأل في كتابه عن زمن السعادة البعيد، ويسأل زمنا حديثا هجرته السعادة»<sup>١٠</sup> ، مشيرا إلى أن إنسان زمن الصفاء الأول لم يبحث عن السعادة لأنها كانت عنوانا لحياته، ولأنه عاشها بينما يسعى إنسان الزمن الحديث، زمن الإثم الكامل باحثا عن سعادة تتسلل هاربة منه، يتحدث لوكاش بعبارة أخرى عن اغتراب الفرد في المجتمع البرجوازي<sup>١١</sup> .

يبلور لوكاش في نظريته عن الرواية فكرة مؤداها التناظر الحاصل بين الرواية والملحمة<sup>١٢</sup> بين بشر الأزمنة السعيدة، وبشر الأزمنة المتدهورة، إنها نظرية

يدفعنا الحديث عن نظرية الرواية إلى الإشارة إلى كون هذه الأخيرة «نظرية أوربية بامتياز»<sup>١٤</sup> استنادا إلى أن أولى الاهتمامات بالتأصيل للرواية كانت في أوربا، وقد صدرت هذه النظريات (النظرية)<sup>٥</sup> عن مقولات فلسفية متعددة المشارب، الأمر الذي أفرز تعددا واختلافات أثرت وأغنت نظرية الرواية ، وأصلت للرواية. ويكاد الاهتمام بنظرية الرواية لا ينقطع، حتى أنه يشكل حلقة نقاش لا ينتهي، حلقة نقاش لا يزيدها اختلاف الرؤى إلا تطورا ويزيدها استنادها على مقولات فلسفية لا تمارس القطيعة مع ما سبقها من مقاربات نزعت كما تنزع هي إلى تأويل الظواهر الإنسانية المختلفة ، ترابطا وتماسكا أفرز معرفة بالرواية زامنت تطور الرواية في الغرب ووصولها إلى ما وصلت إليه عن طريق مسالك تجريب لا تنتهي.

تتميز نظرية الرواية عند لوكاش بانقسامها إلى قسمين (مرحلتين)، أو إلى نظريتين، ترتسم ملامح الأولى من خلال كتابيه (نظرية الرواية) الذي كتب سنة ١٩١٤ ونُشر سنة ١٩٢٠، و(التاريخ والوعي الطبقي) الذي نُشر سنة ١٩٢٣ - وقد تبرأ منهما لاحقا - . وتتجلى الثانية في المرحلة التي أعقبت نشره لتقريره حول الرواية ، الذي عنوانه لاحقا ب: (الرواية كملحمة بورجوازية)<sup>١٩٣٥</sup> ، على أن التقسيم الزمني لا يمكن أن يكون مقنعا كثيرا في محاولة فهم مسارات تفكير الباحثين في حقل العلوم الإنسانية.

إن التنديد الذي صدر عن لوكاش اتجاه كتابيه (نظرية الرواية، والتاريخ والوعي الطبقي) -وهما سمة الفترة الشبابية للفكر اللوكاشي- لم يُنقص من تداولهما، بل على العكس فإن (نظرية الرواية) يُعتبر أهم ما صدر له في التّظهير للرواية<sup>٦</sup>، ومرد ذلك إلى أن الأفكار والرؤى التي وردت في هذا الكتاب وأهمها الربط بين الرواية والملحمة لم يستغن عنها صاحبها كلياً في إسهاماته اللاحقة، يقول جون هالبرين John Halperin في معرض حديثه عن نظرية الرواية عند لوكاش، في مقال له عن النظرية الروائية الأوربية، معلقاً على كتابه (نظرية الرواية) إن «أعظم إسهام مفرد قام به لوكاش في نظرية الرواية ، دراسته اللامعة قبل أن يُصبح ماركسيا»<sup>٧</sup> ومن أدلة ذلك أن التاريخ الفعلي للنظرية الروائية في أوربا والعالم ككل ينطلق من هذا الكتاب.

وهكذا فإن (نظرية الرواية) و(التاريخ والوعي الطبقي) لقيتا احتفاء كبيرا حتى من خصوم لوكاش<sup>٨</sup> ،

ذلك انعدام التوافق بين الأخلاق الأصلية -أخلاق الرّوح-، والأخلاق الزّائفة -أخلاق المجتمع المادي-، إذ تحضّر في الأولى العفويّة والبراءة، وفي الثانية الغربة والانحطاط. تُحدّث الملحمة عن زمن الطهر والصفاء، وعن إنسان لا يطرح الأسئلة، بل يسلم أمره للطبيعة (الآلهة)، في عالم ترعاه السّماء وتبعد عنه شبح البحث عن الذات. إنّ الملحمة تتعامل مع فرد تغيب فرديّته وتذوب في الجماعة، بينما تحدّث الرّواية عن زمن الإثم الكامل، زمن الانقسامات والذاتية الجامحة، في عالم تنخره الحرب، إنّ الرّواية «تعبّر عن فرد هجره الله، بعد أن هجر القيم الأصلية» ١٥، وعليه فإنّ المقاربة اللوكاشية ترمي إلى ربط الأجناس الأدبيّة بالأزمنة التّاريخيّة، حيث يرى لوكاش المجتمع البرجوازي من خلال الرّواية التي تصوّر فرداً أتعبه البحث وأرقه الانقسام، ثمّ يرحل إلى زمن بعيد، ترسّم فيه الملحمة إنسانها الذي ينعم بالدفء في كنف الآلهة.

إنّ الرّواية تصبح في عرف لوكاش ومن منظوره، الشّكل التّعبيري «المطابق للتجزئة والتّشظي، وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البرجوازي» ١٦، وقد أشرنا إلى سبب ذلك عندما ذكرنا أنّ لوكاش صاغ نظريّته عن الرّواية -في طورها الأوّل- في فترة الحرب العالميّة الأولى مع ما أفرزته من استلاب وتشظّ عاشه الفرد، الذي أحسّ البون الشاسع بين قيمه وقيم المجتمع الرأسمالي.

درس لوكاش الرّواية «كنوع أدبي في علائقه الجدلية مع الماضي وحاضر المجتمع الرأسمالي الذي ظهرت فيه» ١٧، مقابلاً إياها بالملحمة من وجهة نظر تُعنى بمدى تشبّع الفرد بالقيم الأصلية التي تسعى النّفس البشريّة إلى تحقيقها، تلك القيم التي كانت متاحة في عالم الملحمة، أو كما يُسمّيه لوكاش عالم الطهر الكامل (طفولة الإنسانية). بينما قدّ الإنسان الحديث هذه القيم في عالم الرّواية، عالم القبح والإثم الكامل، حيث يشعر الفرد بانفصال حاد بين قيمه، وقيم مجتمعه البرجوازي، وعليه فإنّ الرّواية التي تحدّث عنها لوكاش، رواية تثير الحاضر من خلال اللّجوء إلى الماضي، وكلّ هذا يتجلّى في التّفاعل بين التّاريخ والأنواع الأدبيّة ١٨.

نعود إلى مسألة مقابلة لوكاش عالم الرّواية بعالم الملحمة، لنقول إنّ البحث عن الفرق بين زمن الرّواية، وزمن الملحمة يؤدّي إلى تلمّس فروق أخرى، فعلى



جورج لوكاش

عن رواية الزّمن الحديث، وملحمة الزّمن القديم، استعمل فيها لوكاش مفاهيم محوريّة ستتردّ تباعا، ونذكر هنا (زمن الصفاء الأوّل) دلالة على زمن الملحمة، و(زمن الإثم الكامل) دلالة على زمن الرّواية.

إنّ تطلع لوكاش إلى زمن سبق، دفعه إلى ذمّ زمن الإثم الكامل، زمن الرأسمالية الذي تشظّت فيه الحقيقة، وسيطرت القيم المادية فاضمحت القيم الأصلية، أمام انتصار الأنانية والفردية والقبح الخالص. يُعبّر لوكاش عن مقتله للزمن الحديث (زمن الحروب)، ويعلن صراحة عن رحلة روحية هدفها البحث عن زمن بكر، عن عالم أليف يمنح القيم الأصلية، قيمتها الحقيقية، ويؤمّن للرّوح عفويّة يُحقّقها بطل يعتبر بطولاته، بطولات للمجتمع في كنف رعاية إلهيّة، فلا ذاتية ولا أنانية ولا دنس.

يسعى لوكاش للوصول إلى زمن الطهر الكامل، الذي لا مكان له إلا في الملحمة حيث يستطيع الفرد أن يقول: «مباركة هي الأوقات، عندما تكون السماوات طريقاً ترشد خطوطها إلى السبيل التي ينبغي إتباعها، وتضيء نجومها الممرات التي يمكن سلوكها...» ١٣، وفي هذا إشارة إلى زمن الملاحم الذي ترعاه الآلهة.

ولأنّ لوكاش يعتبر الرّواية «الشّكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع البرجوازي» ١٤، فإنّه يؤكّد على وجود انفصال مطلق بين ماهية الرّوح وماهية البنى الاجتماعيّة في النّظام الرأسمالي -زمن الإثم الكامل- يترتّب عن



مستوى اللغة تُعبّر الرواية بالنثر، وتجنح الملحمة إلى الشعر، وأكد أن اعتماد الملحمة على الشعر يُضفي عليها جمالية تُزامل جمالية تعبيرها عن عالم روحي منسجم لا انقسامات فيه، يزيده الشكل الشعري شفافية، فهو لا يُحدث عن واقع مرّ قاتم، ولا يبحث عن معان جديدة. لغة الملحمة لغة غنائية، أما لغة الرواية فتأهية بين عالم خارجي عنوانه الحروب، والفردية القاتلة وغياب الجانب الروحي، وعالم داخلي ممزق، لغته في الإفصاح عن هواجسه، قلقه ناقصة، غيّب عنها زمن الإثم الكامل، آلهة تُغنيها عن مغامرة البحث عن اليقين ١٩.

يمثل بطل الملحمة الجماعة، وتدوب فرديته في رحابها، ويمكن أن نقول إنّ عالم الملحمة يُعدّ بحق الشكل الأدبي المعبر عن صبا الإنسانية، إنه شكل ينشد المطلق، ويصور مصير الجماعة، ولا يعيش بطل الملحمة الاغتراب ولا الانقسام، بين عالميه الداخلي والخارجي، ينشد هدفا لا يمنعه عنه شيء، ترعاه الآلهة فردا يسمح به المجموع، لأنّ مصيره مصير لهذا المجموع. كان لوكاش يسعى إلى البحث عن توافق بين العالم الداخلي للفرد والعالم الخارجي « لقد سيطرت فكرة المجموع الكلي على أعمال لوكاش » ٢٠، وذلك عن طريق البحث عن توافق بين حياة المجتمع وقيم أفرادها، هذا الأمر دفع الإنسان الحديث إلى البحث عن ذلك بالعودة إلى مرحلة طفولة الإنسان الآمنة التي تمثلها الملحمة، إذ يرى بطلها بطولاته بطولات للمجتمع.

أما في الرواية فإنّ البطل يعيش اغترابا مزدوجا، فهو من جهة يعيش متناقضات العالم الخارجي الذي أنتج رواية تُصدّر عن زمن كلّ حروب، ومادية قاتلة، وهو من جهة أخرى يعيش حيرة داخلية، يغذيها البحث عن حقيقة لم يرها ولم يعيشها، حقيقة غابت أو غيّبت لأنّ الإله (الجانب الروحي) هجر الفرد (البطل)، الذي ألقى نفسه ضائعا منكسرا، بين متناقضات ظروفه الاجتماعية وشرطه التاريخي، ومتناقضات ذاتية تحركها الأنانية، في زمن الإثم الكامل، ويتخبّط بطل الرواية في الشك وهو يحاول العثور على السكينة (ذاته)، في ظروف عنوانها الحروب والغموض والضيايق. يدفعنا هذا إلى القول إنّ بطل الرواية يُصبح « إشكاليا، والشفرة التي لا بدّ أن يعيش بها ليست مضمونة، وتتوقّف مسيرة الرواية على محاولاته لاكتشاف مثل هذه الشفرة وتبنيها... » ٢١، والمقصود بالشفرة هو ذلك التوافق بين قيم الذات وقيم المجتمع، وقد

كان هذا معطى جاهزا في عالم الملحمة كما سلف الذكر، ويؤكد لوكاش حيرة البطل الروائي، عندما يقول إنه يطغى على تعبير بطل الرواية « النبرات اليائسة بشأن التناقضات التي لا حل لها في المجتمع الذي نعيش فيه » ٢٢، يقصد المجتمع البرجوازي.

يُحيل زمن الرواية على إنسان متدهور أضاع ذاته في بحثه عنها، ووقف حائرا أمام عالم خارجي، لم يحقق له من رغبات الذات شيئا، وعليه فإنّ لوكاش ومن خلال نظرية الرواية، يقرأ الحداثة (الزمن) التي أنتجت الرواية، وجعلت من بطلها إشكاليا يغالب أنانيته، في ظل انسحاب الآلهة، وجسدت حرمان الإنسان الحديث، وحنينه إلى زمن مضي، ولوعته على زمن حاضر (غائب)، وتوقه إلى زمن آت قد لا يصل، كل هذا أدّى به إلى البحث من خلال الرواية (ملحمة العصر الحديث) عن الملحمة (رواية الزمن الأوّل) ٢٣.

إنّ لجوء لوكاش إلى الملحمة لم يكن من أجل جعلها مثلا أعلى، ينبغي أن يقلد أو أن يُحاكي آليا، وإنما يقصد إلى إبراز الشروط، والظروف التي أدّت إلى ظهور هذا الشكل التعبيري، ثم إلى اختفائه، وظهور الرواية شكلا تعبيريا، يتأسس على محاولة احتواء تناقضات العصر الراهن إنّ محاولة لوكاش تُعدّ بحق تفكيراً معمّقا حول العلاقة بين التشكلات التاريخية، وظهور الأشكال التعبيرية، والانتقال



الفعل البطولي، في الملحمة وصنوه في الرواية إن الفعل البطولي في الرواية، يرسم بطلا يصارع هوة شاسعة بين عالمه الداخلي، والعالم الخارجي من أجل تحقيق إنجازات، لم يحلم بها بطل الملحمة الذي تضيء عوامل خارجية، صفة البطولة على فعله، بينما يمارس هو الانصياع، والقناعة والتسليم بكل ما تقرره الآلهة، في صمت يرفضه بطل الرواية ٢٦.

- ينتصر لوকাশ لحظة حديثه عن مجتمع الرواية، ومجتمع الملحمة إلى هذا الأخير، ولكن النقد يتسلل إلى ما انتصر له لوকাশ من خلال ما يمكن أن يسمى (الثبات المطلق) و(الاختزال) وتتجلى صفة الثبات المطلق في عالم « يتوالد فيه الآباء العارفون والأبناء الصامتون » ٢٧، ويُمثل الآباء العارفون الآلهة، أما الأبناء الصامتون فيمثلون البطل (الأبطال)، لأن ذلك يؤدي إلى تحول الأمر إلى بدهية، حيث يسود الصمت في ظل غياب الأسئلة، وامتنال دائم وأبدى، وعن صفة الثبات المطلق تنتج صفة الاختزال، بحيث يُختزل مجتمع كامل في وجه أساس، لا يختلف أبداً، لأنه مجتمع لا يعترف بفردية الفرد، المعبر دوماً ووجوباً عن روح الجماعة، ونستفسر هنا عن الصورة التي يحضر فيها الإبداع في مثل هذا المجتمع، أين يتحقق الإنسان (الابن الأخرس) الذي ينصاع وراء كلية ممتدة وثبات وأبوة لا تنتهي؟.

أما مجتمع الرواية (المجتمع الحديث)، فيرفض كل قيم مجتمع الملحمة، لأن الإنسان الحديث أراد تحقيق ذاتيته من خلال كسر روتين عاشه مجتمع الملحمة، فحث الخطى سلاحه التحرر والتنوع والتحول السريع. إن البطل الروائي مغامر، متمرد لا يقنع بما وصل إليه، ولا ينتظر هبة مادية أو معرفية من أحد، إنه يختلف تماماً عن بطل ملحمة يقنع بالذي أبدته الآلهة في صمت ٢٨.

- الزمن في الملحمة ثابت، والثبات موت، والتناقض والتنوع حياة، تدحض الرتابة. إن زمن الملحمة لا جديد فيه، والمنجز قناعة مقدسة، تعلن قداستها الآلهة، ويسلم بذلك بطلها دون نقاش، بينما الزمن في الرواية يتجاوز كونه مسألة تقنية فقط، إنه قضية أخلاقية لها وزنها، إن الملحمة التي تُعتبر جسراً يوصل إلى عالم الآلهة تختلف تماماً عن الرواية التي تنسج عوالم بشرية متناقضة ومتداخلة، جعلت الرواية تتعامل مع أزمنة كثيرة، فنجدها تغترف من التاريخي واليومي، ومن زمن الأحلام والكوابيس، ومن الزمن النفسي، وهذا ما يُفسر الأهمية التي يحوزها



من شكل تعبيرى إلى آخر ٢٤. وبعد الذي سبق سنحاول أن نذكر جملة من الملاحظات التي سُجلت حول جهود لوকাশ في الشق الأول منها: -يبالغ لوকাশ في رفضه للعالم الحديث، الذي أنتج الرواية في مقابل تمجيده للعالم القديم، ممثلاً في زمن الملاحم الإغريقية، فالمحمة وإن كانت « تُعبّر عن تطابق الذات مع العالم والخارج حيث توجد الأجوبة قبل صوغ الأسئلة مع الداخل المستغني عن التساؤل » ٢٥، فهي تعبّر عن إشكالية عاشها بطل الملحمة المنصاع كلية لرغبات الآلهة، ويمكن أن نستنتج أن الزمن الحديث رغم ما يعيشه الفرد فيه من اغتراب، إلا أن هذا الزمن (هذا الفرد) استطاع أن يفرض فرديته، وتمكنه من خلق معارفه، وحاجياته دون سند خارجي (الآلهة)، هذا السند الذي لم يكن لإنسان (بطل) الملاحم غيره. إن إنسان العالم الحديث سعى ويسعى دائماً إلى فهم الكون وطرح الأسئلة والتّمرّد على البديهيات، بينما يخضع الإنسان الإغريقي لبعض الأجوبة التي منحتة إياها الطبيعة (الآلهة). وعليه يمكننا أن نستخلص الاختلاف القائم بين

يمارس أيّ قطيعة مع أفكار هذا الفيلسوف، وهو يستلهم كارل ماركس Karl Marx في الطور الثاني من إسهاماته. تتأسس نظرية لوكاش حول الرواية في طوره الثاني « على إحالة متبادلة بين المجتمع البرجوازي والجنس الرّوائي» ٣٥، حيث سعى لوكاش إلى توضيح فكرة أنّ التّطوّرات التي حدثت في المجتمع البرجوازي، هي التي منحت الرواية خصوصيّة مكنتها من التّميّز جنسا أدبيا نثريا يُعبّر عن تناقضات ذلك المجتمع، حتّى أنّها أضحت الشّكل النّموذجي للتعبير عنه، وعن ما يضطرب فيه من أفكار ترتسم في رأي لوكاش في الكلية التي يعني بها أنّ الرواية ينبغي لها أن تتلافى التّسطح، في تعاملها مع الظواهر المجتمعيّة، أي أنّ الرّوائي مطالب بضرورة الغوص والبحث في العلائق بين التاريخ والقوى الاجتماعيّة التي تُزامله وتسير به إلى الخالص.

وحديث لوكاش عن نظرية الرواية هو حديث عن مفهومه للواقعيّة، فالجنس الرّوائي من حيث هو شكل تعبيريّ واقعي، ينبغي له أن ينتصر للتاريخ في تقدّمه، وللقوى الاجتماعيّة التي تساهم في هذا التّقدّم، والمعادلة التي يروم لوكاش بلوغها من وراء كل هذا، هي ضرورة إيجاد التوافق بين الواقعية التي ترى الخالص في المجتمع الذي سيعقب المجتمع البرجوازي، والجنس الرّوائي مطالب بصياغة التاريخ من خلال صياغة مصائر البشر، الذين يعكسون هذا التاريخ ويسيرون به من طور إلى طور آخر. إنّ على الرّوائي أن يتجاوز الظواهر الطافية على السّطح، ولن يتأتّى له ذلك إلا إذا دقق البحث في الحركة المجتمعيّة، العميقة عن طريق «الإمساك بعملية الصّراع الطبقي واستشراف الآفاق التي يذهب إليها» ٣٦، إنّ عليه استشراف آفاق مجتمع سيعقب المجتمع البرجوازي.

يهتمّ لوكاش بالتاريخ من باب أنّ الرواية تساهم في صنّعه، كما ساهم هو في تشكّلها وتطوّرها، ويصبّ هذا الأمر في فكرة المعرفة الرّوائية ٣٧، التي لا تنال مصداقيتها إلا إذا تفاعلت مع التاريخ ومع ما يضطرم خلاله من صراع مجتمعيّ، يُتيح للرّوائي استشراف زمن قادم، يتنبأ لوكاش فيه «بأنّ الرواية ستحقق طفرة ملحمة جديدة على غرار الطفرة الملحمة القديمة... حيث ستعبّر الرواية عن طموح مجموع الفئات الاجتماعيّة» ٣٨. ويؤسّس كل هذا لما يسمّيه لوكاش الأدب الملحمة الكبير الذي يتجاوز انهزاميّة المجتمع البرجوازي، وتناقضاته، إلى زمن تتبنّى فيه الطبقات الاجتماعيّة قيمها المقبولة،

الزّمن في الرواية إبداعا ونقدا ٢٩. وإلى هذا الحدّ نكون قد حاولنا التّطرّق إلى أهم ما عرض له لوكاش في نظريته عن الرواية في طورها الأوّل، لأنّ لوكاش كما ذكرنا سابقا- طوّر أبحاثه بعد انقطاع دام قرابة عشر سنوات وهي الفترة الفاصلة بين صدور كتابه (التّاريخ والوعي الطبقي) ١٩٢٣، وكتابته (تقرير حول الرواية) ١٩٣٤، « ومما لا ريب فيه أنّ حياته وأعماله كانتا على ارتباط وثيق العرى » ٣٠، على أنّنا ننفر من محاولة تقسيم حياة لوكاش سياسيا فالتداخل بين مراحل حياته، يكاد يكون أكيدا لأنّ السياسة -في اعتقادنا- مهما أثّرت في نتاج المبدع، فإنّها تظلّ أمرا مرحليّا، لا يجبر من مرّ به أن يقطع الصّلة نهائيا بينه وبين أفكاره ومواقفه حول الإبداع الفلسفيّ والأدبيّ، مع ما بينهما من علائق ووشائج، قد تقل ولكنها لا تنعدم. حاول لوكاش في طوره الثاني « كتابة نظرية ماركسية للرواية» ٣١، ولكنّ ذلك لم يبعده تماما عن مقولات الفيلسوف الألماني هيجل Hegel، ولم يحقق قطيعة بينه وأفكاره السابقة المتمثلة أساسا في ضرورة وجود علاقة ما بين الملحمة والرواية، وترتسم ملامح هذه العلاقة في كون الرواية امتدادا للملحمة في زمن آخر. أي أنّ الرواية تُصبح ملحمة برجوازية، تحاول تمثيل العالم بصورة تُقارب تمثيل الجنس الذي جاءت منه للعالم، وبتعبير آخر تُمثّل الرواية ملحمة ستظهر في زمن آت، بعد أن هدم المجتمع البرجوازي العلاقة بين الفرد ومجتمعه، وهكذا فإنّ لوكاش يستأنس بفكرة أنّ البطل الرّوائي سيعيش انحلال المجتمع البرجوازي، بكلّ ما يمثله من اغتراب، وسيشهد انبثاق رواية جديدة تُمثّل ملحمة برجوازية لا تنهار إلا لتولد ملحمة اشتراكية في زمن قادم، يضمحل ويتلاشى فيه المجتمع البرجوازي ٣٢.

إنّ هناك تطابقا بين التعريف الذي يقدّمه هيجل للرواية والتّعريف الذي اجترحه لوكاش حيث تغدو الرواية ملحمة برجوازية، اكتسبت أهميتها عندما صيّرت الشّكل الأساس للتعبير عن المجتمع البرجوازي، يقول عبد الملك مرتاض: « إنّ تعريف هيجل الذي يقدّم الرواية على أنّها ملحمة برجوازية حديثة يُجاريه فيه النّاقّد المجري جورج لوكاش (كذا) ٣٣، على أنّ الملاحظة العامّة التي ينبغي أن ندرجها هنا هي أنّ لوكاش « ظلّ في كتاباته حول نظرية الأدب ذلك المفكر الذي استلهم ماركس وهيجل» ٣٤، حيث استلهم هيجل في طوره الأوّل، ولم

ويضيف إليها نموذجاً رابعاً في طور التكوّن. يستشعر لوكاش حمل هذا النموذج الرابع لأفاق التغيير، وتمثله روايات تولستوي Tolstoy، وبشكل أكبر روايات دوستوفسكي Dostoevski، وتتجلى النماذج الأخرى في: (رواية المثالية المجردة)، وهي رواية يحمل بطلها قيماً أصيلة، لا يستطيع تحقيقها في الواقع، رغم محاولته ذلك، فيضطرّ إمّا إلى التسليم بالفشل، والتنازل عن قيمه، وإمّا إلى ممارسة العزلة والانكفاء، ويمثلها (دون كيشوت) لـ: سرفانتيس، والنموذج الثاني هو (رواية رومانسية الأوهام، أو رواية رومانسية انجلاء الوهم) يكتفي بطل هذا النموذج بخلق حياة داخلية تغنيه عن عالم مثقل بالتناقضات، وتعكس ضعفاً واضحاً تجاه الواقع الخارجي، ويمثل لوكاش لهذا النموذج برواية: (التربية العاطفية) لفلوبير Flaubert. بينما يتراوح النموذج الثالث (الرواية التعليمية، أو رواية التربية) بين هذا وذاك، أي أنها محاولة للتركيب بين النموذج الأول والثاني، حيث يحاول بطل رواية التربية التوفيق بين قيمه الأصيلة وتناقضات الواقع، إنه حل وسط، وتمثل هذا النموذج رواية (ويلهيلم ميستر) لغوته Goethe، «وهذا ليس من قبيل الصدفة طبعاً، فالحل الوسط يوجد مجسداً في هذه الرواية بصورة واعية» ٤٢، وجليّة.

على أن كل الذي قيل في نقد لوكاش لا يُنقص من قيمته، وقيمة إسهاماته، فمعه انطلق التأسيس لنظرية الرواية، حيث لا يصحّ الحديث عن هذه النظرية إلا إذا عُرِّج على آرائه، كما أنه صاحب ثقافة واسعة، وغنيّة يتحاور في فضائها الفلسفي، والتاريخي، والاجتماعي... .

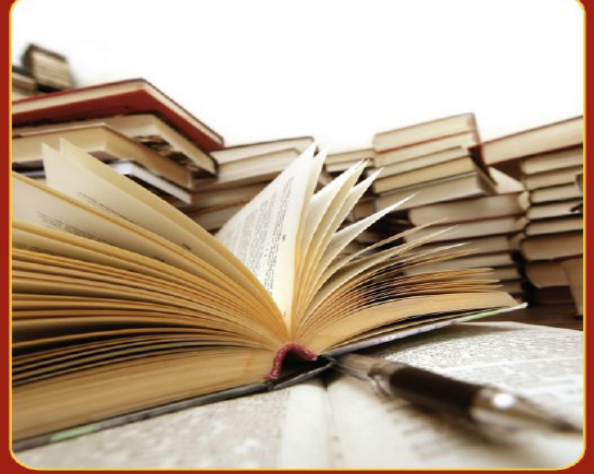
#### إحالات:

١ الدراسات في هذا الباب كثيرة، نُحيل على كتاب مرتاض (عبد الملك): في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، رقم: ٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، ط٢، ١٩٩٨، الذي خصّص صاحبه المقالة الأولى للحديث عن نشأة الرواية وتطورها، وعن علاقتها بالأجناس الأدبية، والمجتمع والتاريخ...، ص ١١ وما بعدها.

٢ نذكر تمثيلاً: الدراسات التي ترجمها وقّمت لها خيرى دومة وهي موسومة بـ: القصة، الرواية، المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، مراجعة: سيد بحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧.

#### دراسة

### نظرية الرواية



جورج لوكاش

ترجمة وتقديم: نزيه الشوقي



وإن كان تحقّقها الكلي يشي بنسبيّة ما. يحفل لوكاش كثيراً بالبطل الملحمي، لأنّ قيمه قيم مجتمع لم يهجره الإله، ويحفل أيضاً بالبطل الروائي في العالم الحديث (عالم الإثم الكامل)، ما لم يكن انهزامياً، ولأجل ذلك «لم يكن غريباً أن لا يرحّب لوكاش بالفرد المنعزل، وبالعالم الداخلي للإنسان، وبمصائر الأبطال المهزومين» ٣٩. إنّ لوكاش يُثني دائماً على بطل يفهم التاريخ، ويُبحر معه موفّقاً بين عالمه الداخلي والعالم الخارجي حتّى وإن كان هذا الأخير مثخناً بالتناقضات، فذلك وحده الكفيل بالوصول به إلى عالم يُشاكل وإن نسبياً زمن طفولة الإنسانية (عالم الملحمة).

وإذا نظرنا إلى إسهامات لوكاش عامّة، فإنّنا نُشير إلى أنّ المدخل إلى نقد لوكاش يكمن في استحالة وجود مجتمع بلا طبقات، مجتمع يتأسّس الفرد فيه ناطقاً باسم الجماعة، ومحقّقاً لأمانيتها على شاكلة ما كان سائداً في الملحمة، ولعلّ هذا ما دفع لوكاش في طوره الأوّل إلى جعل الرواية محاولة فاشلة لتمثّل الملحمة، ثمّ عودته في طوره الثاني مبشراً بلحممة جديدة ستظهر على أنقاض المجتمع البرجوازي، المضمحل فاسحاً المجال لحلم الواقعيّة الاشتراكية ٤٠.

ونختم حديثنا عن لوكاش بالإشارة إلى أنّه يستخرج من خلال تحليلاته، ثلاثة نماذج يعدها أساسيّة للرواية،

- ٣ ينظر: السعافين (إبراهيم) ، تحولات السرد (دراسات في الرواية العربية)، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٦ ، ص ٧ و ٨.
- ٤ درّاج (فيصل) ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط ٢ ، ٢٠٠٢ ، ص ٥.
- ٥ يقصد أحيانا بالنظرية مجموعة من النظريات، ونقصد هنا ذلك ، حيث سننظر إلى نظرية الرواية عند لوكاش ، ثم عند الأعلام الذين ذكروا أنفا (في المتن).
- ٦ ينظر: لختهايم (جورج) ، جورج لوكاش، ترجمة: ماهر الكيالي ويوسف شويري، مراجعة وتقديم: أسعد رزق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٢ ، ص ٨١.
- ٧ هالبرين (جون) ، نظرية الرواية (مقالات جديدة)، ترجمة: محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - سوريا، ط ٢، ١٩٨١ ، ص ٥١٥.
- ٨ ينظر: درّاج (فيصل) ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص ٩.
- ٩ ينظر: لحميداني (حميد) ، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٠ ، ص ٦١.
- ١٠ درّاج (فيصل) ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص ٩.
- ١١ ينظر : هالبرين (جون) ، نظرية الرواية، ص ٥١٥، ويراجع : جورج لختهايم، جورج لوكاش، ص ٢١ و ٢٢.
- ١٢ يراجع: فاليت (برنار) ، الرواية (مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي)، ترجمة : عبد الحميد بورايو، دار الحكمة - الجزائر، ط ٢، ٢٠٠٠ ، ص ١٠.
- ١٣ لختهايم (جورج) ، جورج لوكاش، ص ٣٤.
- ١٤ لوكاش (جورج) ، الرواية ، ترجمة : مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط ٢، ١٩٧٩ ، ص ١٠٧. وكذلك: لوكاش (جورج) ، الرواية كملحمة برجوازية، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة - بيروت، ط ١، ١٩٧٩ ، ص ٩.
- ١٥ درّاج (فيصل) ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص ١٣.
- ١٦ باختين (ميخائيل) ، الخطاب الروائي، ترجمة : حميد لحميداني، دار الفكر للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٧ ، ص ١١ (مقدمة المترجم).
- ويراجع: زيرافا (ميشيل) ، الرواية والأسطورة، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع - سوريا، ط ١، ١٩٨٥ ، ص

- ٢١.
- ١٧ ساري (محمّد)، البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٨٤ ، ص ١٥.
- ١٨ ينظر : الشمالي (نضال) ، الرواية والتاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، -الأردن-، ط ١، ٢٠٠٦ ، ص ١١٢. ويراجع: زيرافا (ميشيل) ، الرواية والأسطورة، ص ٢٣.
- ١٩ ينظر : درّاج (فيصل) ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص ١٣.
- ٢٠ زيرافا (ميشيل) ، الرواية والأسطورة، ص ٢١.
- ٢١ بينيت (توني) ، سوسيولوجيا الأنواع (عرض نقدي)، ضمن كتاب : القصة الرواية المؤلف، لمجموعة من المؤلفين، (مذكور إحالة رقم: ٢)، ص ١٧٤.
- ٢٢ لوكاش (جورج) ، الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، ص ٥٠. ويراجع: إبراهيم (عبدالله) ، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٣ ، ص ٦٤.
- ٢٣ ينظر : درّاج (فيصل) ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص ٢٢/١٦.
- ٢٤ ينظر باختين (ميخائيل) ، الخطاب الروائي، ترجمة: لحميداني (حميد) ، ص ١٠ (مقدمة المترجم).
- ٢٥ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- ٢٦ ينظر درّاج (فيصل) ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص ٢٤.
- ٢٧ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
- ٢٨ نفسه ، ص ٢٥.
- ٢٩ نفسه: ص ٢٥ و ٢٦. ويراجع حول مسألة الزمن في الرواية تمثيلاً: القسراوي (مها حسن) ، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١، ٢٠٠٤ ، ص ٦٠/٣٦.
- ٣٠ لختهايم (جورج) ، جورج لوكاش، ص ٦. وينظر كذلك: ص ١٤/٩.
- ٣١ درّاج (فيصل) ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص ٢٦.
- ٣٢ المرجع نفسه، ص ٢٧/٢٥.
- ٣٣ مرتاض (عبد الملك) ، في نظرية الرواية ، ص ٢٨. يراجع



كذلك: علّم (أحمد صبحه) ، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجاً)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٦، ص ٢٦. و: باختين (ميخائيل) ، الخطاب الروائي، ص ١٠.

٣٤ اختهايم (جورج) ، جورج لوكاش، ص ٦ . وللمزيد يراجع: لحميداني (حميد) ، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٠، ص ٦٣، ويراجع أيضاً: العربي ساردي (عبد القادر) ، حدود القراءة في الخطاب السردى لرواية المرأة والوردة) مقارنة بنيوية، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة وهران، ٢٠٠٥/٢٠٠٦، ص ٨٩.

٣٥ درّاج (فيصل) ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص ٢٨.

٣٦ المرجع نفسه، ص ٣٠. وللمزيد يراجع: ساري (محمد) ، البحث

عن النقد الأدبي الجديد، ص ص ٣٩/٢٥.

٣٧ ينظر : المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٣٨ لحميداني (حميد) ، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص ٦٥.

٣٩ درّاج (فيصل) ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص ٣٣.

٤٠ ينظر : السعافين (إبراهيم) ، تحولات السرد، ص ٨ و ٩. يراجع:

درّاج (فيصل) ، المرجع السابق، ص ٣٤ و ٣٥.

٤١ ينظر كل من: باختين (ميخائيل) ، الخطاب الروائي، ص ١٣ و ١٤ (مقدمة المترجم).

- ساري (محمد) ، البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص ص ٢٥/٢١.

٤٢ لوكاش (جورج) ، الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، ص ٢٣.



## الباحث المغربي د. مصطفى شميعة : تداول اللغة العربية يتسم بالكثير من التراجعات الخطيرة ..



حاورته: أ/ فاطمة نصير\*

لكل قضية حُمايتها ، هم أولئك الذين أعلنوا الولاء الكلي لها ، ثم ترجموه في مشاريع منجزة وأخرى تنتظر الانجاز، من بين أهم القضايا الراهنة والمصيرية ، قضية التعريب ، التي تنبعث من عمق الأزمة .. أزمة مسخ الهوية العربية ، أزمة تغييب العروبة ، أزمة طمسها وتذويبها في بوتقة هويات غربية أجنبية ، عن اللغة العربية كرمز وهوية ، كان لي حوار ثري مع الدكتور مصطفى شميعة الأستاذ المحاضر في قسم اللغة العربية وآدابها التابع لكلية الآداب "ظهر المهرارز" بجامعة سيدي محمد بن عبد الله بمدينة فاس بالمغرب الشقيق ، الدكتور مصطفى شميعة منخرط في هيئات وجمعيات للدفاع عن اللغة العربية والذود عن حماها فهو رئيس جمعية لسان العرب بالمغرب ونائب الكاتب العام للجمعية المغربية لحماية اللغة العربية فرع فاس / المغرب ، كما له مشاركات في مؤتمرات وندوات خاصة باللغة العربية وقضاياها وآفاقها.

أبدا لا يعقل أن يكون استخدامنا للغة ثانية أو ثالثة هو تنكر للغتنا الأصل، فلغتنا أصلية هي لغة هويتنا ولا يمكن أن نتنكر لها، لأن التنكر لها أو التخلي عنها هو تخلي عن هوية وجذور. أرى أن التوظيف العلمي للغات الآخر هو توظيف يخدم اللغة العربية ويقوي مكانتها لأن بذلك نستطيع أن ننفتح على العلوم الأخرى ونستفيد من إنجازاتها التي لولا انفتاحنا على اللغات الأجنبية لبقيت هذه العلوم محتكرة فقط على صعيد الرقعة الجغرافية التي اكتشفت بها. إن تعلم اللغات الأجنبية يفيد اللغة العربية من عدة جوانب فمن حيث كونها أداة لمعرفة المستجدات العلمية التي تطرأ على الميادين العلمية المختلفة فهي أيضا أداة للتواصل مع الشعوب الأخرى والتي بموجبها نتمكن من التعريف بثقافتنا وبلغتنا حتى يتمكن هذا الآخر للاطلاع على أسرار وكنوز لغتنا. إن التجارب السابقة للثقاف العربي بين العرب والأجناس الأخرى أبانت عن معطى تاريخي مهم من حيث الانفتاح العلمي على العلوم اليونانية والسرانية وقد أفادت هذه العمليات الثقافية عن

- بداية دكتور مصطفى .. بما أنك أستاذ محاضر في قسم اللغة والأدب العربي ، كيف ترى وتقوم تداول اللغة العربية في الأوساط الطلابية؟

لا يخفى أن تداول اللغة العربية بالأوساط الطلابية هو تداول يتسم بالكثير من المفارقات والتراجعات الخطيرة التي تمس اللسان العربي التداولي ومن خلاله تتراجع الانتساب إلى الهوية والتاريخ والوجود الحضاري للشعب العربي.

إذ أن كل تغيير في اللسان هو تغيير في الوجود والكيان. وجود في الزمان والمكان، وأي انسلاخ عن اللسان فهو انسلاخ عن الأصل الهويتي لهذا أرى أن جنوح الطلاب إلى التعبير بلغة غير لغتهم هو جنوح نحو الانسلاخ عن جذورهم التربوية والثقافية ولهذا أقول لا بد من التعبير باللغة العربية بين الأوساط الطلابية من أجل التمسك القوي بالهوية حفاظا على الذات ومكتسباتها.

- هل استخدامنا للغة ثانية وثالثة يتنافى مع ولائنا ومحبتنا للغة العربية بصفتها أحد أبرز معالم هويتنا ؟

د. مصطفى شبيعة

## الإدارة التربوية المغربية وحكامتها التديير

اقتراحات عملية لتثبيت حكامتها جيدة بالمدرسة المغربية



الدكتور مصطفى شبيعة

التاريخ: 1964/03/02 - مكان: المغرب

البريد الإلكتروني: mostafa.shubeika@hotmail.fr

حاصل على:

- الإجازة في الأدب ، تخصص: الأدب والعلوم الإنسانية / فاس - المغرب - 1990
- الإجازة في علم الاجتماع ، تخصص: الأدب والعلوم الإنسانية / فاس - المغرب - 2003
- دبلوم الدراسات العليا المعمقة ، تخصص: الأدب والعلوم الإنسانية / فاس - المغرب - 2005
- الدكتوراه في الفلسفة ، تخصص: الأدب والعلوم الإنسانية / فاس - 2011
- أستاذ محاضر ، تخصص: الفلسفة ، الجامعة المغربية ، فاس - 2012
- أستاذ محاضر ، تخصص: الفلسفة ، الجامعة المغربية ، فاس - 2012
- أستاذ محاضر ، تخصص: الفلسفة ، الجامعة المغربية ، فاس - 2012

يرى صاحب هذا الكتاب أن الإدارة التربوية هي بومبة رئيسية لأي فعل إصلاحي يهدف إلى تأصيل الحكامة الرشيدة للإصلاح المنظومة التربوية والتعليمية. لا أن نلاحظ هنا من أن اهتمام القطاع الرسمي هذا الطالب، يحتاج كثيرا إلى تدعيمه الوضع الحقيقي الذي توجد عليه الإدارة التربوية، والذي يسمو بوجود اختلالات بنيوية عميقة، تشمل أساسا في جعل الامكانيات التي يمتلك عليها وجعل الإدارة التربوية، وبصفة خاصة أفراد البنية التحتية للنظام التربوي. ولا يقتصر الأمر عند هذا الحد، بل لا زلنا نلاحظ استمرار سطو من التسير التقليدي الذي قلقت ورائه عقلية محافظة، لازالت بعيدة عن الواقع الحقيقي والحديث، الذي تسعى الدولة بعمدة تعهده على جميع أطراف القطاعية ببلادنا. وعليه فقد باتت ضرورية أن يكون أي فعل إصلاحي، مسوقا بتدعيم مبادئ مختلف الجمل والأصناف التي أسس الجسم الإداري. وذلك لتوثيق على مختلف المستويات التي قلقت أدم لتثبيت الحكامة في التدبير.

الطبعة: 2014

دار الفكر  
Dar al-Fikr  
Rue de la Paix  
Fas - Morocco

الدكتور  
موسى الشامي

الدكتور  
مصطفى شميعة

---

# اللغة العربية وسؤال الهوية

لغتي... هويتي



**الدكتور موسى الشامي**  
- رئيس لأكاديمية اللغة العربية  
- عضو أكاديمية اللغة العربية  
- أستاذ التعليم العالي بكلية  
علوم التربية بالجامعة اللبنانية.



**الدكتور مصطفى شميعة**  
- رئيس جامعة لبنان العرب  
- عضو أكاديمية اللغة العربية  
- أستاذ اللغة العربية بالجامعة اللبنانية.

---

لنفسنا سؤال الهوية بالغة الأهمية. هذا السؤال يطرحه علينا عدة أجيال وأجيالنا. وبما أننا نعيش في عصر التكنولوجيا والتواصل مع مختلف الثقافات والأديان، فإننا نعيش في عصر التنوع والاختلاف الذي يفرض علينا التساؤل عن هويتنا العربية. هذا السؤال يطرحه علينا عدة أجيال وأجيالنا. وبما أننا نعيش في عصر التكنولوجيا والتواصل مع مختلف الثقافات والأديان، فإننا نعيش في عصر التنوع والاختلاف الذي يفرض علينا التساؤل عن هويتنا العربية.

لنفسنا سؤال الهوية بالغة الأهمية. هذا السؤال يطرحه علينا عدة أجيال وأجيالنا. وبما أننا نعيش في عصر التكنولوجيا والتواصل مع مختلف الثقافات والأديان، فإننا نعيش في عصر التنوع والاختلاف الذي يفرض علينا التساؤل عن هويتنا العربية.

الطبعة الأولى: ٢٠١٤  
الطبعة الثانية: ٢٠١٥  
الطبعة الثالثة: ٢٠١٦

لكن للأسف لا يدرك الشباب العربي النيات المبيتة لهذا الغرب وللغة معتقدا أن التكلم بلغته هو عربون تحرره من ثقل العربية. إذن هناك استلاب فكري وخضوع للهيمنة النفسية التي يمارسها الغرب على أبنائنا وطلابنا وبالتالي فعلى الطلبة أن يفتنوا لهذا الغزو الحضاري ويقاوموه طبعاً بالنشبت بلغتهم وبهويتهم. وبكيانهم التاريخي والثقافي وبانفتاحية أكثر على اللغات الأجنبية لتوظيفها لا للتباهي بنطقها عند أبواب الجامعات أو بالمقاهي بل للتعبير بها عن القضايا الفلسفية والقانونية التي تشغل بالهم.

**- هل اللغة العربية تضيق أحيانا ببعض المعاني وتعجز عن ترجمة مشاعر معينة؟**

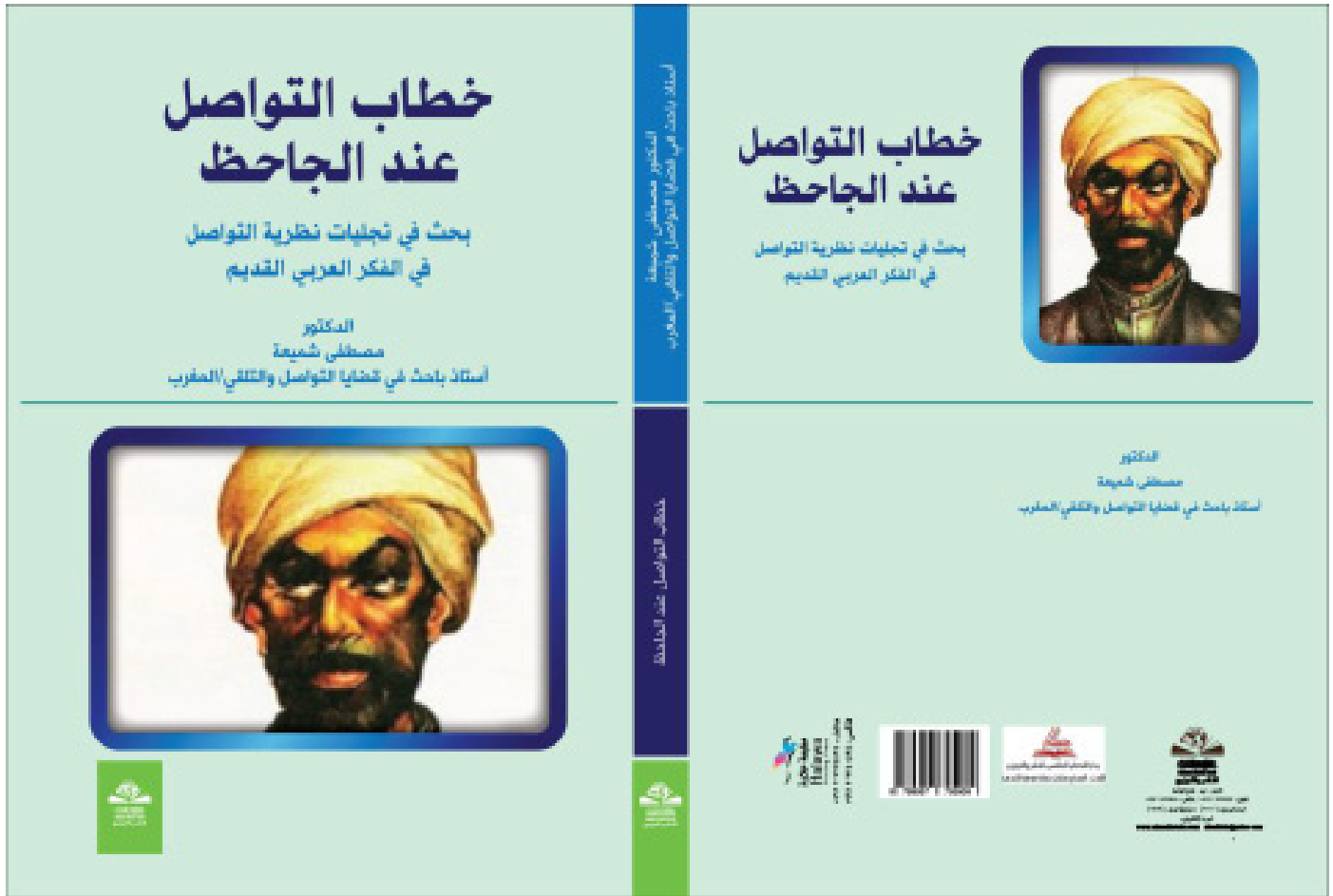
اللغة العربية لا تضيق أبداً بمعانيها وقديما قال الجاحظ المعاني موجودة في الطريق وإن الشأن عند المتكلم أن يعرف المتكلم إخراج هذه المعاني من حيزها المعلوم إلى حيزها المعلوم، وهذه نظرية في التواصل اجتهد الكثير من منظري اللسانيات الحديثة للوصول إليها لكن الفكر اللغوي العربي القديم وصل إليها وأقرأها ضمن متانیه العلمية، إن عملية إخراج المهني من الوجود العدمي هي عملية ذهنية

وجود هاجس ثقافي يحكم العقل العربي والقاضي بضرورة الانفتاح على العلوم الأخرى للاستفادة من كل ما هو علمي خارجي، وقد استفاد العرب حقا من اليونان عندما انفتحوا على اللغة اليونانية، والقول بالانغلاق يجافي هذه الحقيقة التاريخية والمعرفية.

**- برأيك .. ما هي الأمور التي تدفع الجيل الجديد للابتعاد عن استخدام اللفظ الأجنبي والإحجام عن توظيف اللفظ العربي؟**

الجيل الجديد من الشباب العربي خاضع للأسف للاستلاب اللغوي كنتيجة حتمية لابتعاده عن جذوره وهويته اللغوية، بحيث يظن عن غير وعي أن التحدث باللغة الفرنسية أو الإنجليزية هو علامة على تحضره وتمدنه، في حين لا يدرك عن غير وعي أيضا أنه وبهذا السلوك يعبر عن انبهاره السلبي بالحضارة الأخرى التي أنتجت الشعوب الأخرى بعيدا عن أي هاجس عربي مشترك بل إن هذه الحضارات التي أسسها الغرب تنوهم وجود تصادم حضاري بينها وبين الحضارة الشرقية في حين يرى المشرق أن الأمر لا يعدو أن يكون حوارا وليس تصادما.





اعتماد الدارجة لغة للتدريس هي دعوة مبطنة وملغومة ويراد منها، إقصاء اللغة العربية من المجال التربوي والعلمي، لكن على المعلم في الفصل أن يستوعب هذا المنزلق الخطير الذي يراد للمعلم أن يقع فيه عن غير وعي منه، وذلك بالتأكيد على الحضور الفاعل للغة العربية كأداة للتدريس .

- أترى أن مشكلة اللغة العربية مكر الأعداء وهجر الأبناء ؟ أم ما مشكلتها بالتحديد ؟

مشكلة اللغة العربية هي عدم قدرة أبنائها على جعلها لغة العالم الحضاري الراهن، وهي بإمكانها أن تكون رائدة التواصل العالمي لو أن أبنائها العلماء أعطوها ما تستحقه من العناية العلمية الدقيقة، لهذا نقول إن اللغة العربية هي لغة علمية بما تحمله من بنيات تركيبية ومعجمية متكيفة ومنسجمة مع وسائل العلوم الأخرى بحكم أن اللغة لا تتطور إلا بتطور هذه العلوم، وبذلك تكون اللغة العربية في معترك الحدث العلمي و مستجداته، لكن للأسف فهجر أبنائها هو ما يجعلها تتراجع إلى الصفوف الخلفية، علاوة على مكر الأعداء الذين يريدونها دائما في تلك الصفوف.

بالأساس فكلما فكر الإنسان واجتهد نشاطه الذهني استطاع أن يبتكر آليات تعبيرية جديدة تتسع لها البنية اللغوية وتستوعبها حتما ما دام العقل هو الذي ينحت اللغة ويبتكر لها مفرداتها الجديدة. لهذا لا يمكن للغة أن تضيق ببعض معانيها ولا يمكنها أن تعجز عن ترجمة مشاعر متكلميها فاللغة كبنية لا يمكنها أن تعجز وإنما الذي يعجز هو العقل الإنساني.

- الأستاذ الذي ينتمي لقسم اللغة العربية اليوم هل يجتهد في توظيف اللغة العربية داخل حجرة الدرس أم أن الغلبة تكون للألفاظ العامية ؟

الأستاذ الذي يتخلى عن عربيته في الفصل الدراسي يتخلى عن نصف منهجيته التدريسية، لأن تدريس العربية لا يكون إلا بالعربية بحكم ما تحمله من أبعاد تعليمية وعلمية، وهنا أتساءل ماذا يمكن أن يستفيد طلبة العلم إذا كانت لغة التدريس هي الدارجة

هل الدارجة لغة علم ؟ ومتى كانت كذلك؟ هل تحمل ما تحمله العربية الفصحى من دلالات وإيحاءات؟  
أكد أن الدعوة التي يروج لها الآن أعداء العربية بضرورة


التي أحد أبرز مقومات الأمة ؟ أم أن الأمر يتعدى اللغة باعتبارها أداة اتصال وتواصل إنساني فحسب ؟  
إن العربية والعروبة مكونان متلازمان والنيل من العربية هو نيل من وجود العروبة بين باقي الأعراق والأجناس الأخرى، والذي يدعو إلى الفصل يريد بشكل غير مباشر النيل من الوجود الذاتي لنوع من البشر اسمه العرب ، وقد نسي أو تناسى أن العرب هم من أقدم الصنف البشري الموجود على سطح البسيطة والذي بنى الحضارة منذ القديم وصنع الأحداث وغير عدة مجريات للتاريخ والوسيط والحديث. ولعل أكبر تغيير عرفه العرب للتاريخ هو الرسالة المحمدية التي اصطفى الله فيها العرق العربي لتكون من صلبهم، فكان الإسلام أكبر حركة مجتمعية يعرفها التاريخ البشري وعنها تولدت دول عدة وانتظمت شعوب وقبائل وتولدت حضارات وعادات وأنماط حياة . لهذا فإن النيل من اللغة العربية هو نيل من العروبة والإسلام وتكرر للتاريخ الأممي والإنساني كافة.  
- ما التحديات التي تواجهها اللغة العربية ؟ وكيف السبيل لتجاوزها ؟

- كيف تقوم تلك الصورة النمطية الهزلية التي ترسم دوما لمعلم اللغة العربية في الأعمال السينمائية وفي كثير من النصوص السردية ؟

للأسف الشديد باتت صورة معلم اللغة العربية اليوم من الصور الكاريكاتورية التي تثير امتعاض الكثير من الغيورين على اللغة العربية وأصبح معلم اللغات الأجنبية رمزا للتحضر والتمدن. وهذا راجع للتدني العام الذي تعيشه أسرة اللغة العربية بما في ذلك المعلم والمدرسة والمقرر و... وكلها تنبئ عن تراجع خطير بات يهدد الوجود الرمزي للغة العربية علما أن من يساهم في تكريس هذه النمطية المملة هي وسائل الإعلام التي لا تريد الخير للغة العربية، وتريد أن تتسبد في مجتمع يرفضها ويعتبرها رمز الاستعمار، لكن للأسف ما زالت الكثير من وسائل الإعلام تمضي في اتجاه تبخيس عمل معلم اللغة العربية وهو عمل لن يجد له صدق بين التلاميذ وفي المؤسسات التعليمية بفعل حملات التوعية التي تقوم بها المنظمات والجمعيات لحماية اللغة العربية .  
- أالنيل من مكانة ورفعة اللغة العربية هو نيل من العروبة

## دراسات في الأدب وفلسفة اللغة

الوحدة وسياقات التعدد



إعداد وإشراف  
الدكتور / مصطفى شمعة

دار نيبور  
للنشر والتوزيع

### المؤلفون

**دراسات نصية**


د. مصطفى شمعة - المغرب  
د. عزلان هاشمي - الجزائر  
د. محمد إسماعيلي عنيوي - المغرب

**دراسات لسانية تداولية**

د. محمد امطوش - المغرب  
د. مصطفى القلعي - تونس  
د. صابر الحباشنة - البحرين  
د. ابن خويلي مدني - الجزائر

**دراسات في فلسفة اللغة**


د. نور الدين السافسي - تونس  
د. نضال فاضل البغدادي - العراق  
د. منتظر حسن الحسيني - العراق



دار نيبور  
للنشر والتوزيع

إعداد وإشراف  
الدكتور / مصطفى شمعة

الأكاديمية الجمهورية للدراسات والبحوث  
الأكاديمية للدراسات والبحوث



دار نيبور  
للنشر والتوزيع

العالمية التي لا تريد خيرا لهذه الأمة العربية لأنها تدرك أن قوتها تكمن في وحدتها وأن وحدتها كامنة في وحدة لغتها وأن أول خطوة نحو توحيد اللغة هي توحيد الرؤية والمنهج للمجامع اللغة العربية وهذا بالطبع سيكون انتصارا تاريخيا للذات ضد التخلف اللغوي الذي نعيشه.

**- كنظرة استشرافية كيف ترون مستقبل اللغة العربية في ظل مناخات العولمة ؟**

نعم.. لا يمكنني أن أقول إلا أننا في وضع لغوي عسير وصعب بسبب كل ما ذكرناه من قبل، ولهذا السبب تبدو نظرتنا لمستقبل اللغة العربية تتسم بنوع من التشاؤم الملفوف في رداء التفاؤل، والذي يدفعنا لذلك طبعاً هو ثقنا في الجهود التي تبذلها فئة العلماء في هذا الميدان وكذلك جهود المنظمات والجمعيات التي حملت على عاتقها الدفاع عن اللغة العربية وحمايتها وكل هذه الجهود طبعاً تبشر بالخير وتنبئ عن مستقبل باسم اللغة العربية لكن مع ذلك تبقى جهود التنسيق بين الدول العربية مهمة للغاية لأنها الطريق الوحيد الذي سيؤدي إلى النهوض الشامل بلغتنا رمز وجودنا .

\* - باحثة أكاديمية وأستاذة بقسم اللغة والأدب العربي -  
كلية الآداب واللغات -  
جامعة ٢٠ أوت ١٩٥٥ سكيكدة / الجزائر.



تواجه اللغة العربية عدة تحديات وصعوبات في جعلها لغة العصر العلمية والثقافية والتداولية. ولعل أولى هذه التحديات تعود إلى الحرب الشاملة التي تشن عليها من قبل أعداء كثر منهم القاصي والداني، وأخطرهم الأعداء المتربصون بها والذين يحاربونها حرباً إيديولوجية شاملة . ويريدونها أن تبقى بعيدة عن العالمية والعلمية وهذا أخطر تحد يواجهها، لهذا فاللغة العربية مطالبة اليوم بالنهوض الشامل للحاق بالركب العلمي والحضاري، بتجديد آلياتها وبنياتها التركيبية وهذا عمل يوجد على عاتق حمايتها.

**- كثيراً ما توسم اللغة العربية بأنها لغة صعبة ، هل مرد ذلك للدرس النحوي الدقيق أم هناك أسباب أخرى ؟**

اللغة العربية كائن حي ينمو ويتطور و يحبل بدلالات ومعاني الحياة وكلما كبرت بنية اللغة العربية ازدادت علمية، واتسع صدرها لاستيعاب مختلف النظريات والمفاهيم والمقولات، بحكم التطور الذي يطرأ على الحياة الثقافية في مختلف الأمصار والبلدان والمراحل التاريخية. لهذا لا نستغرب أن تحمل اللغة العربية نوعاً من المقولات التي يصعب استيعابها لأول مرة وهذا راجع لطبيعة المقولة ذاتها لا للبنية التعبيرية للغة استمرت في أداء وظيفتها العلمية منذ ربح من الزمن ليس بالقصير، استطاعت فيه أن تتركب مغالق كثرة من الفكر الإنساني واستطاعت أيضاً أن تترجم عن لغات أخرى يونانية في سياق حدث ثقافي تاريخي كبير هو البناء المفاهيمي للفلسفة العربية الإسلامية، فكانت اللغة العربية حقا تعكس المستوى العلمي اللائق بفعل هذا الحدث.

**- ونحن في مطلع الألفية الثالثة ، هل ترون بأن مجامع اللغة العربية تؤدي دورها المنوط بها ؟**

نحن في الألفية الثالثة لا نعتقد أن المجامع اللغوية لا تقوم بدورها المنوط بها فعلاً بحكم التباعد المعرفي والثقافي واللغوي بين الدول العربية وبحكم السياسات اللغوية المتبعة بهذه البلدان والتي تتأثر اللغة كثيراً تأثراً كبيراً يؤدي إلى تصدع إمكانية التنسيق بين ذوي الاختصاص في البلدان العربية، وحتى لو كانت هذه المبادرات موجودة فهي لا تتعدى الجهود الفردية المحدودة التي تتفق على مصطلح أو مصطلحين لكنها تتفرق في تحديد الاصطلاحات العلمية المهمة ولا تتفق على توحيدها على الأقل للطلاب بالجامعات والتلاميذ بالمدارس، فتحصل الشروخ المعرفية بين الأقطار العربية وتعمق، وكلما ازدادت ازداد التباعد المعرفي بين الشعوب العربية ونتج عنه تأكيد تباعد على المستوى الوجداني والقومي وهذا ما تسعى إليه الامبريالية





## انه البرد ..

عصام القدسي  
العراق

قلت لهم لم اكن اقصد ولكنه البرد .. البرد دفعني للقيام بما قمت به ، فلم يصدقوني.. وما فعلته هو ما يفعله الآخرون بظرف أكثر استرخاء و اوقات اقل قسوة ورغم ذلك لم اسمع يوما ان احدا تعرض للضرب والاضطهاد والسجن بسبب فعلة كهذه. واذا كنت اعتبرها الفعلة الأكثر خطأ فليسوء تقدير مني ليس الا ، اذ لم احتط للمسألة جيدا وذلك يعود لغفلة تنتابني في اوقات معينة ولكن ما اعرفه ايضا ان العقاب يكون على قدر الذنب وان ما نالني اكبر مما يجب ، بكثير..

كان يوما شتائيا باردا وكانت الظلمة قد بدأت تهبط للتو والغيوم الداكنة ترقب بالافق وكنت اقف على رصيف ساحة واسعة ارضها مفروشة بالعشب الاخضر وتزدحم عليها الاشجار وارفة الاغصان تتوسطها مصابيح عملاقة تنبعث منها اضواء صفراء ولم اكن مهتما كثيرا بما حولي خاصة انني كنت تلك الساعة مجرد عابر سبيل القنتي المصادفة في ذلك المكان وكان كل ما اسعى اليه ايقاف عربة تقلني الى بيتي الذي يقع في الطرف الآخر من المدينة .. واحسست بمثائلي تمتلئ وجاهدت على ان احتمل ولكن الطبيعة كانت تناديني وتلح علي بالنداء فلم اجد بدا من أن الود بشجرة وأقف في وضع الانحناء وحانت. مني التفاتة فرأيت على بعد امتار ذلك التمثال البرونزي يرتفع في الهواء على قاعدة رخامية عالية لـ «فارس البلدة» كما كتب تحته بيزته الحربية يلوح بيده فوق حصانه الذي بدا واجما وهو يحمله ، كان يطالغني من الاعلى وقد القت عليه الاضواء الصفراء تعابير غريبة رأيت يتطلع الي بعينين طافحتين بالوعيد جفلت ، لحظة اكتشفت وجوده ، والظلمة تتكثف شيئا فشيئا وارعدت الغيوم فشعرت بنظرتي يرتسم عليها الخوف كما لو احس بصاعقة تنزل عليه من السماء ثم رأيتهم ، شياطين الظلام يطلعون بغتة من بين الاشجار بوجوههم الكالحة . اقترب احدهم مني ، تفرس بوجهي ثم راح يهزني من كتفي ودفعتني بعيدا عنه ساخرا :  
- ستدعي انك لاتعرف اين تقف .

وقال آخر وهو يلطمني على وجهي :

- او انك رجل لايؤخذ بتصرفه.

- أي انك معتوه..



أما كبيرهم وهو ماتدل عليه نبرة صوته فقد قال يخاطب الثلاثة :

- ولم لا يكون مدفوعا من قبل جهة معادية؟

وسكت ثم اكمل بلهجة قاطعة :

- على أية حال ليس هناك ما يعفوه من العقاب .

انهالوا علي ضربا وانا استغيث :

- قلت لكم انه البرد .. البرد حاصرني و..

كانت الظلمة والاضواء الصفرة يتداخلان بظلالهما من حولي . وبدأت قطرات المطر تنزل ولم اشعر بالدقائق وهي تمر سريعة وانا تحت مطارق القبضات ثم سقطت تحت الاقدام الغليظة تتوالى، تسحق رأسي قرب قاعدة التمثال كان دمي يسيل ساخنا على الارض ليختلط بحبات المطر فتتحد عن وجهي مشكلة بركة داكنة .. في غرفة التحقيق استرجعت صورة الدم وهي تطرق الارض قطرة فقطرة وتكبر في مخيلتي وتكبر حتى تخيلتها تغرق الغرفة . وتحسست الكدمات في وجهي وتلمست اذني كان ثمة دم تخثر في صيوانها قلت لنفسني لافائدة من المحاولة لذا لن أأخذ الامر بجدية .. سألني المحقق وهو يحاول ان يبدو مهذبا :

- ما اسمك ؟

قلت متظاهرا بالصمم :

- انه البرد ..

واعاد علي السؤال اكثر من مرة وانا اجيبه بنفس الجواب عندها أشار بيده الى احدهم فسار بي عبر دهاليز حلزونية معتمة ثم دلف بي الى غرفة تفوح منها رائحة العفن ليضعني امام وجوه مقنعة بالصفوح والآت عجيبة لم ار شبيها لها من قبل ليعود بي في الآخر وانا بحالة يرثى لها .

- اقول لك ما اسمك ؟

قلت له بنبرة لاتخلو من السخرية: انه البرد .. البرد.

فاعادوني الى تلك الغرفة العفنة .. وهكذا دواليك . والعجيب في الامر انني رغم وهن جسدي فقد اكتشفت انني في كل مرة ازداد قوة وعنادا حتى ينسوا مني ولم يطل بي الحال اذ اقتدت عبر سلالم ترتكس الى الاسفل وادخلت بما يشبه جرة سوداء مدفونة تحت الارض.. ودارت المدينة حول نفسها ودار الزمان دورته ايضا ولكن عكس دورتها الرتيبة القاتلة وسقط التمثال وتهدم الجدار الاسود الذي كان يقف بمواجهتي او كنت اقف بمواجهته لسنين لم اكن احصيها . وها انا اتسم هواء الحرية من جديد..

حين اصبحت طليقا ، اول ما تبادر الى ذهني ان ازور المكان الذي حصل فيه ما حصل ذلك المساء المشؤوم ، فمضيت كان التمثال محطما والمصابيح العملاقة التي كانت تحيط به مهشمة كعيون مفقوعة لحيوانات منقرضة ولم ار اثرا لبركة الدم الذي سال مني تلك الليلة ولكني وجدت مكانها شجرة خضراء بطول قامتي، اخذت فيما بعد اتردد عليها واستظل بظلها وانا اردد :

- هذه شجرتي .. فمن دمي طلعت ومنه ارتوت ومدت جذورها في الارض لتستطيل وتزهر .. وغدا سأجني ثمرها.



## مسودة النهر

نور سليمان أحمد  
مصر

كل مواسمها  
لا تثمر تينا  
والمطر المعصوب العين  
يراودها ماجنت به  
نخلات صفائرها لا تثمر تمرا  
وأنا ما بين استيقاظي والنوم ..  
أعاتبها  
تطرق باب الغرفة  
لا أفتح  
تدخل من بين مساعين  
وتمد ذراعا  
فتكحل عيني  
أنعس  
فأراها لا تعصر خمرا  
فأقص على الحلم صفائرها  
تتباكى  
تتذرنى  
( لا تقصص رؤياك على أحد )  
تصبح نهرا  
واذكرني  
إن جئت إلى الشط



# لترتوي أيتها الأرض

نعيمه السماك  
البحرين

في ذلك المساء الأنيق كانت في كامل زينتها، تزهو في حلة خضراء قشبية، فالليلة هي ليلة العمر، الليلة اختيار لكل العمر، الليلة تتذكر ليلتها قبل نحو عقدين ونيف. في هذا المساء هي عروس أخرى، أيعني زفاف ابنتها أنها كبرت حقاً! لم تشعر يوماً أنها كبرت فما زالت شابة بقلب شاب لا ينضب. على صوت الموسيقى الصاخبة جدا تمايلت الأجساد طرباً، ألوان وألوان تزيد الكلمات والموسيقى من نشوتها. هنا تجتمع من حولها الأهل والأحباب، هنا التقت بمن لم تلتقه منذ زمن هنا رفيقات الدراسة، وزميلات العمل هنا الأخوات والأهل. في حشد نسائي كبير جئن من أجلها ولأجلها ليشاركنها فرحتها. جاءت ليلة الزفاف كموعِد يشق بين حزينين، تشق لنفسها طريقاً ومكاناً وموعداً، والشباب الطافح بالحياة يريد أن يزهو. فلندع الألم جانباً هذه الليلة فلننساه لبرهة، في هذا المساء البهيج لا مكان للأحزان والكروب. الولد اليافع الذي خرج من محبسه توا والأم الوالهة التواق للفرح تجهز له حفلاً عامراً.

تود أن تبعد شبح الحزن، شبح الفقد والغياب ألم معاناتها من فراقه الطويل والقسري، هذا المساء ستنتسى كل ليالي الأرق التي تجرعتها. أترأه حزنها الخاص؟ كم أم حالها مثل حالها، حزنها على فراق ابنها حزن وطن بأكمله. لا أحد يعرف كيف تجور الأوطان على أبنائها المحبين المخلصين؟ ولا كيف تفتك بهم فتكا فاحشاً مقيتاً كريهاً لا يمت إلى الإنسانية بصلة. كيف تفسر دم طفل يراق هدرًا فقط ليسقي عطش الأرض، ألكل هذا الدم تعطش الأرض! نعم تعطش الأرض وتتور من أجل الحرية، من أجل العزة والكرامة. ذهبوا وانفطرت قلوبنا إثر رحيلهم المفجع القسري! واسينا أرواحنا لأنهم شهداء لم يموتوا بل أحياء عند ربهم يرزقون. هموا قرايين الوطن. يرن في أذني صوتها المتهتك الممزوج بالبكاء والألم والحسرة وجسده الممزق مسجى على المغتسل (رب تقبل منا هذا القربان). ذاك هو وداعها الأخير له، لن تراه بعد اليوم إلا طيفا يراود أحلامها.

شباب لم تتفتح عيونهم بعد! لم ترتو منهم قلوب آبائهم وأمهاتهم، لم يسعفهم الوقت ليكبروا ويحققوا أحلامهم. وصبية آخرون قابعون في ظلمات الزنازن، ورجال لم يحتملوا الألم الذي فاق حد كل احتمال



فاختاروا الشهادة فالموت أكثر رافة ورحمة بهم من قلوب أولئك المعذبين الذين فقدوا إنسانيتهم. عزيزا وغاليا جدا هذا المساء، يأتي الفرح ممعنا في حلقة الجميلة يناديكم أما أن لكم أن تنسوا جراحاتكم وترتفعوا فوقها، أما أن لكم أن تنظفوها من الداخل، أما أن لكم أن تسامحوا وتغفروا، أما أن لكم أن تنتشوا قليلا وتسكبوا هنا فرحا جميلا أعلى وأعلى من كل أحزانكم وجراحكم الماضية والحاضرة والآتية أيضا؟ ليلة العرس هي الفرح العارم الذي حاول أن يشق لنفسه زمانا ومكانا.

أنا أيضا كنت في كامل زينتي، اتخذت لنفسني مكانا قصيا في ركن الصالة الجميلة، فيما كانت الموسيقى الصاخبة تجار، جاءت من بعيد امرأة حنطية فارعة الطول سلمت علي بالاسم، نظرت إليها مليا أبحرت في عينيها السوداوين أبحث عن الاسم والزمان والمكان الذي تبخرا لحظتها.

- اهلا بك: من؟

- من؟ ألم تعرفيني؟

عفاف زميلتك في الجامعة. آخ لهذه الذاكرة الهرمة كنت كمن وجد ضالته. جلست عفاف جنبي، وجعلنا نتبادل أطراف الحديث وكان محرنا وهاجسنا هو كيف تغيرت أدوار أبطال الأمس عندما كنا آنذاك شبابا يافعين كنا ننظر بإعجاب الى قاماتهم الفارعة، فما بالهم اليوم تقزموا وانكششت قاماتهم فجأة! بينما كانت تأسرنا فيما مضى من العمر.

- هل تذكرين محمدا؟ نعم محمد أتذكره جيدا كان إنسانا رائعا قدم تضحيات كبيرة للوطن، ضحى وتغرب عن الوطن ما يربو على عقدين ونيف، ثم عاد إليه فقط منذ بضع سنوات.

يا حسرتي عليه انكسر الإطار وتشوهت صورته الجميلة، وأدمنتني شظايا الزجاج المكسور. لا لا لم يعد جميلا كما كنا نراه بالأمس البعيد، لم يعد لطيفا كما كنا نحبه، خسر أغلب محبيه ومعجبيه سوى عدد قليل من المجاملين.

\*\* عفاف آنذاك كنت شابة يافعة وكان محمد فارس القول والفعل. أتذكرين كيف كنا نتحلق حوله بقلوب مفتوحة وعيون فاغره. كلما جاء لزيارتنا زيارة خاطفة شرعنا له أبواب قلوبنا وفرشنا له الورود. مالذي حول جماله قبحا؟

- محمد لم يعد يعني لي شيئا، ولم أعد أراه في صور البطولة الملتبسة، ليس محمدا فقط بل علي، وأحمد، وخالد كلهم باعوا الضمائر، أغرتهم وأغوتهم العطايا! أكاد لا أصدق! ألم يكن هؤلاء الذين يدافعون عنهم الآن بإستماتة هم أعداء الداء. علي الرجل الستيني الذي كان فخرنا لنا جميعا كيف يمكن أن...؟؟؟؟

لعلك يا صديقتي عفاف أكثر منهم نضجا ووعيا ونقاء لم تلوثك العطايا، ولم تغرّك الكلمات الجوفاء الرنانة، ولم تلونك المرايا. اختيارات الناس محكمهم واختبارهم في آن، لايمكنهم خداع الناس كل الوقت ولاتمثيل أدوار البطولة في كل المواقف. الحقيقة تبرز كالشمس دائما وينكشف الزيف. بعض الناس مستعدة دائما لتغير جلودها بحسب الموقف وبما يتوافق مع المصلحة الخاصة.

كيف لمن شربنا على يديه المباديء الرائدة العالية ومن فرشنا له قصرا في القلب، ومن كنا ندافع عنه باستماتة كيف يمكن له أن يخوننا الآن في وقت أحوج ما نكون إليه.

- لا، لا، لا يا عفاف لم يخونونا بل خانوا أنفسهم ومبادئهم.

يعلو صوت المكريون قطع علينا استرسالنا الشائق في الحديث.

(المعارييس بيدشون ياالله المتحجبات تحجبا).

فقطها ضحكة: أي متحجبات؟؟ واينهن؟ على جميع النسوة الحاضرات في الفرح الآن المبرزات لمفاتنهن أن يضعن الشالات والخمارات ويسترن كل ما هو مكشوف من أجسادهن. سيدخل ولد يافع مرتبك الخطوات يتأبط عروسه وسط هذا الحشد الهائل من النساء، هل له أن يسترق النظر الى شعور كل أولئك النسوة المسرحة بعناية، أو يسترق النظر الى الأذرع العارية والصدور المكشوفة! عليه فقط أن يهتد نفسه للصورة ليسجل اللحظة التاريخية في حياته.

دخل العريسان الصغيران، يمشيان الهوينيا يتجهان صوب المسرح الجميل خففت الموسيقى وعزفت الموسيقى الخاصة بهذه اللحظات.

وما أن استقرا على المسرح، وأصبحا في مواجهة الجمهور تماما حتى أعلن عن افتتاح (البوفيه) ودُعي الحضور لتناول وجبة العشاء، توقف الغناء الصاخب قليلا، وعلى صوت الموسيقى الهادئة وجد المدعوون فرصة لتبادل أطراف الحديث



مع أصدقائهم خلال تناول وجبة العشاء . كانت حفلة جميلة استمتعت بحضورها، و وعدتُ فيها صديقة الدراسة بأن نتبادل الزيارات لاحقاً. بقيت الذكريات والكلمات والأحاديث التي تبادلناها عالقة في ثنايا الروح، ووقعها مسجلاً على صفحات الفستان الذي ارتديته ليلة البارحة. ظل معازيم الحفل يروون لأصدقائهم طوال اليوم التالي عن وقائع حفل الزفاف الجميل لعلهم كانوا سيستمرون في سرد حكايا ليلة الزفاف لأيام عديدة لولا أن حدثاً أكبر فاق تصورهم وخيالهم حال بينهم وبين استمرار السرد. كأني بليلة الفرح زائرة غريبة طردت سريعاً ليعود الحزن يجللنا مجدداً.

الفرح الذي استعدت له طويلاً، كان هو آخر مباهج الدنيا الفانية ، أحببت أن ترى فيه الأحباب وهي في أجمل صورة . وصلني الخبر المفجع على رسالة (واتس اب) على هاتفي النقال ذهبت الى بارئها من كانت البارحة تزهو بفرح غير عادي، من استقبلتكم بملابسها الخضراء كملابس الملائكة. كذبتُ الخبر وأجريت اتصالات عديدة، قولوا شيئاً آخر، لا تقولوا زهره توفت. (أم العروس توفت) صدقت وأيقنت أن الواقع أغرب من الخيال.

فقط البارحة كانت تتمايل طرباً على صوت الموسيقى، البارحة استقبلت المهنئين، أغدقت عليهم ابتساماتها العذبة . هل لاحظ أحدكم عليها البارحة علامات الموت أو دلالة. هل اجتمعتم من أجل تهنئتها أم من أجل توديعها الوداع الأخير!!! في مجلس العزاء التقيت ذات الوجوه التي كانت البارحة في كامل هندامها وزينتها وهي في كامل حزنها ودهشتها وألمها لهذا الفراق المؤلم. أرايتم عزاء يسبق التهنئة. مسحتم دموعاً شهقت ولسان قلبي يردد كفى قسوة أيها الوطن، ولترتوي أيتها الأرض!





# جواب المقبرة

سعيد بودبوز  
مغرب

استلقت المدينة على ظهر الليل، وكأنها جزيرة من الضوء في بحر الظلمات. أمواج الوحشة تقضم أطرافها ذات النور الهامشي المتخاذل. اجتمعت عقارب الساعة على رقم "الواحدة" ليلا، وألقى بي الأرق إلى خارج الفراش، ثم إلى خارج البيت، وأخيرا إلى خارج العمران، حيث وجدت نفسي بجوار الوادي الذي بدا سيلا من نقيق الضفادع. تصورت أن الأرق ما هو إلا غريزة مبهمة تطردني إلى خارج الليل بقدر ما تبعدني عن النوم. لم أنتبه للطريق، حتى وجدت نفسي جالسا على نفس الصخرة التي تعودت الجلوس عليها كلما رغبت في الاستراحة من ضجيج المدينة. كانت الصخرة تشكل حدا فاصلا بين ضوء المدينة ونور الطبيعة أثناء الليل. ورغم إشرافها على ذلك الوادي القذر الذي تنبعث من مائه رائحة كريهة، إلا أنني كنت أجد سكونا خاصة على تلك الصخرة تحديدا، و أثناء الليل كنت أشعر هناك بطاقة هائلة، تدفعني للخروج من اليقظة نفسها إلى حيث لا أنا ولا أحد يدري .. خيل إلي أن أهل المدينة قد غاصوا الآن في النوم، ولم يبق على وجه اليقظة غيري، لكنني فجأة رأيت ظلا يطوي ضوء القمر نحوي. لولا تتبعي لتفاصيل الظل ما شعرت بصاحبه، وهو يقود ميمنة الليل نحوي، حتى وقف أمامي بلحية بيضاء تتاقض شعر رأسه الأسود الكثيف والمنسدل بحيث يتجاوز مستوى الكتفين نحو الأسفل. بدا لي في حوالي الستين من عمره. لم يلبث أن كسر حاجز الصمت والمفاجأة، إذ سألني: هل تعرف ماذا يعني جلوسك الآن هنا؟

كان يتحدث وهو يفتش ثنايا الليل حول المكان بعينيه المتقدتين وكأنه ظن بأنني كنت برفقة آخرين. أحبته بالنفي، وقلت بأن كل ما أعرفه هو أنني لم أستطع النوم. فقال لي: أنت لست هنا صدفة، بل ضرورة..!

استغربت كلامه، وسألته: من أنت؟ رد علي وهو يبتسم في شيء من التهكم: لم لا أكون كل ما لا تعرفه عن نفسك؟ ازداد استغرابي، وأجبت بأنني لم أفهم شيئا من كلامه، ثم قال لي: يمكنك أن تعتبرني شبعا للضرورة التي جاءت بك... أم تراك جئت لترفض التسلية أيضا بعد أن رفضك النوم؟

قال ذلك ثم أطلق ضحكة لم تقنعني بأنه كان يمزح. بعد أن جال بنظراته المخيفة حول المكان، ونظر إلى القمر الذي بدأ يرتجل إنارة أفضل كنتيجة لاقترابه من منتصف السماء، ثم قال لي: من الطبيعي أن تقلق، إن لم يكن بسبب ما لا تفهمه في كلامي، فستقلق بسبب الصراع القائم بين مصابيح المدينة ونجوم السماء، فلا تنس أنك في صلب هذا الصراع..!

تساءلت مع نفسي: ترى، أكون هذا المخلوق شيطانا أم نبيا أم دجالا... أم ماذا؟ قبل أن أقول شيئا، ضحك وأشار بسبابته عاليا، ثم التفت إلى الورا، وكأنه أحس بشيء يقترب... ثم قال لي: إنني أبذل مجهودا جبارا كي لا أبدو مخيفا!

قلت له بأنني لم أشعر بأي مجهود في هذا الاتجاه، لكن كل إيماءاته وكلماته ونظراته مخيفة. فقال لي: كل ما تستطيع أن تؤكد نفسك، هو الشعور بالخوف، أما أن أكون أنا مصدره تحديدا، فهذه مسألة فيها نظر. إنه لمن الصعب عليك أن تدرك بأن جلوسك الآن في هذا المكان هو الذي فرض علينا هذا الواقع بكل ما تراه من تفاصيل..!



ضقت ذرعا بالغازه، وأكدت له مرة أخرى بأنني لم أفهم حرفاً واحداً، فقال: هل تعلم أن هذا المكان الذي تجلس فيه كان عبارة عن مقبرة قديمة جداً؟! !

عند ذلك لمحت الجدية، وقد تكثفت وتركزت في عينيه النارييتين، وهممت بالوقوف، لكن لم أرد أن أظهر له الرعب الذي تملكني... غغمت بكلمات متعثر بعضها في بعض، ولكن قبل أن أكمل، ولم أبدأ شيئاً ذا فائدة لأكملة أصلاً، قال لي: في الواقع، أنت الآن تجلس على قبر...!

قلت له: كيف؟ أعني، قبر من برأيك؟ !

فقال: إنه قبرك أنت !!

اقشعر بدني، وأحسست بأن شعري توقف رعباً من نبرات صوته البغيضة والغازه المحيرة. استعذت بالله من الشيطان الرجيم، وفجأة خطر ببالي أن أقول له، اغرب عن وجهي عليك اللعنة. لكن كظمت الرعب والغيط معاً. وبينما كنت أفكر في كونه ربما يقصد أنه سيقطنني حالاً، كسر أفق توقعي من جديد وقال: لقد كان آخر قبر تم حفره في هذه المقبرة، وعلى ذلك، فهو يقع في أقصاها، أو يمكنك أن تقول بلغتي التي لا تفهمها: "إنه القبر الذي يقع في الحدود الفاصلة بين المقبرة والمدينة !".

هممت أن أقول له "بلغتك؟... وهل لك لغة خاصة؟"... لكن بدا لي أن ذلك لا يجدي، ولا معنى له...!

ثم قررت أن أسأله "هل تسخر مني؟" لكنه أجابني قبل أن أتحدث !

- إن الحقيقة ثقيلة يا بني.. ثقيلة جداً، إذا لم يكن قلبك مثل ظهر الحمار، فلن تحتملها، ومن الأفضل أن تعتبرني أسخر منك.. قال هذا ثم استدار ليذهب، وعند ذلك تحول خوفي إلى فضول جارف.. وقبل أن أسأله، التفت إلي وقال: نعم... الآن تمكن الخوف من اكتشاف هويته الحقيقية.. إن جلوسك هنا، في هذه اللحظة بالذات، يعني أنك تسأل بلغتي، وها أنا أجيبك بلغتك... قلت له: أنت أغرب إنسان ناطق صادفته في حياتي...

توقف من جديد، وكأنه وجد غرابة ما في كلامي، ثم قال لي: في حياتك فقط؟ !

وبذلك عاد يلقي بظلال الغازه على ذهني من جديد، وخيل إلي أنه يعرفني أكثر مما أعرف نفسي، فقلت له: هل تعرفني؟

فرد علي حالاً دون تفكير: طبعاً.

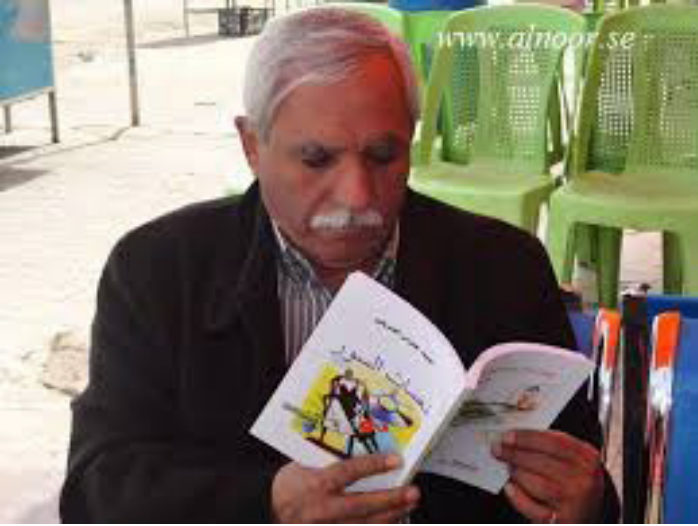
ثم قلت له: من أنا برأيك؟

فقال: أنت سؤال طرحته المدينة على المقبرة... !



## الإبحار في زرقة علي نوير

علوان السلطان



إن التجربة الشعرية تعني إدراكا حسيا وعاطفيا لمجمل الحياة..كونها تعبيراً زمنياً لتحقيق خلود الأشياء عبر فكر يحدد الصور التي تعني (التأويل الذهني للموضوعات الحسية) كما يقول هيغل والمواقف والمشاعر والانطباعات..... وتجربة الشاعر علي نوير عبر مجموعته الشعرية (هل أبدل عتمة هذا البحر بزرقه روي ؟ ) الصادرة عن اتحاد الأدباء والكتاب في العراق / ٢٠٠٥ وبسبعين صفحة من الحجم المتوسط.. فرش على سطورها خمس عشرة قصيدة استمدت غناها من خصوصيتها وإنسانيتها وقدرتها على إيصال واقعياتها ومعاناتها بصوت عميق عمق المفردة التي يستخدمها..كونه يصور حركة الأشياء بجوهرها من خلال رؤية واضحة مع تفهم لجوانب معمقة في الحياة..ففي قصائده يعالج عبر رؤيته الشعرية ما يحيطه من واقع باستخدام الصورة التي تشكل عنصر بناء عضوي كونها (مجموعة ثقافية وعاطفية معقدة في برهة من الزمن ) كما يقول ازرا باوند..فهو ينتمي إلى زمان ومكان شعري منغمس على ضفاف البحر تظله سعفات النخيل الذي يسور الوطن الممتد امتداد الأفق..وتمتع بصره حركة السفن وهي حاملة بشارات



محاو لا بعثرتها للتعبير عن قلق الإنسان فخلق قيمة فنية  
لل كلمة من خلال حروفها ومن ثم بناء قصيدة هندسية تقتل  
الألفة وتعمق المعنى في ذاكرة المتلقي باعتماده الهارموني  
الهندسي ومزق الانسجام التقليدي في شكل كتابة القصيدة..  
أحلام لا تعرف معنى .. للنيران

مال قليلا للحبل

لي

ق

ط

ع

هـ / ص ٦٧

وهنا ينثر الشاعر لفظة ( يقطعه ) ليخلق مناخ القطع  
بالفعل فيحقق إيحائية تتساق مع المعنى العام للكلمة.. أو  
ينثر البيت الواحد من اليسار إلى اليمين ويوزعه بشكل  
هندسي ( مثلث ) كي يمنحه دلالة فنية ومضمونية فيضعنا  
أمام قيمة تشكيلية تتحقق في بناء شكل القصيدة ..

كان

المطر

الناعم

يسقط

يسقط

ينقر

أغشية القلب بصوت مكتوم

والعشب الممتد

ثقيلا يستلقي للآن على جلدي

وأنا ملتف

بخيوط

نداءاتي

الأولى ص / ١٦

فالشاعر يبحث في داخل الأشياء والتناقضات مبتعدا  
عن الفوتوغرافية والتقليدية كي يحقق الانقلاب الحياتي  
عبر الكلمة التي تبتضؤها مختزلة الحواجز.. محطة  
طوق الرتبة.. مفجرة بركة الجمود باعتماد الصدق الفني  
في التناول والتعبير ووضوح الرؤية كون الشعر (عملية  
انقلابية يقوم بها وينفذها إنسان غاضب) كما يقول نزار  
قبناني ..

وإزاء هذا التوزيع والتنقل بين المقطع والمقطع مع  
تقطيع الكلمة ونثر البيت الشعري يقف الشاعر كي يلفت  
النظر ويجعل من متلقيه كثير التساؤل عن هذا القناع الذي  
نسجه عبر اللغة واللفظة وتشكيلات القصيدة.. كونها تمتلك



علي نوير

الخير.. وتشاركه أصوات النوارس المحلقة في فضاءات  
الروح غناء.. لذا كانت شاعريته لها تكوينها وخصائصها  
وانبثاقها الفني الثر الممتلئ بحس شاعري ..  
وضع الفرشاة إلى جانبه  
ترك اللوحة ثانية  
فكر :-

هل أبذل عتمة هذا البحر بزرقه روي

البحر ، السفن ، الأشعة ، البحارة ،

طير النورس والأشجار ص / ٢٧

لقد انعكست البيئة بكل مكوناتها على مجمل شعر الشاعر  
ولم تنحصر في الجزئيات.. بل في مجمل مضامينه ورؤاه  
.. فانهضت عنده الحدود الفاصلة بين الذات والموضوع ..  
فتميزت قصائده بتركيبية الصور.. فالصورة الواحدة تجر  
إلى استطالات من الصور.. كون الطاقة الشعرية عنده  
تتفجر لتستدعي عدة صور وأحداث.. لذا كانت شعريته  
تمتلك حيويتها وتدلل على ثقافة معرفية أخذت حيزها في  
ذهن الشاعر.. إذ أن قصائده تعتمد على استجلاء التجربة  
وتجاوز حدوده.. كونها مبنية على موقف يحاول تحطيم  
معالم الأشياء وإعادة بنائها والانتقال بها إلى مستوى  
إبداعي .. لذا كانت تتفجر بمعطياتها الإيحائية من خلال  
الانفعال اللحظي لتدفع بالأفكار والمواقف التي تزيد من  
توقد روح متلقيها وتحرك خزانته الفكرية..

فالشعر ( يجب أن يدهشنا عن طريق التطرف الرقيق  
لا عن طريق الفردية .. ينبغي أن يقرع القارئ بحيث  
يحس كأن هذا الشعر يعبر عن أفكاره هو نفسه وفي أعلى  
حالاتها ) كما يقول جون كيتس .

فالشاعر استطاع من خلال ذاتيته إيجاز التفاعل  
الديناميكي بين الذات والموضوع.. كونه يمتلك طاقة وقدرة  
تقنية.. فكان رساما حاول الإفادة من الحرف والكلمة فخرج  
عن المألوف برفضه الهندسة التقليدية لمعمار القصيدة

كلاما عميقا عن طريق التآلف بين الكلمات وانسجامها والصورة المألوفة واعتمادها على الصوت الداخلي.. لقد رسخت صور الشاعر ورموزه حضورها بكل ما فيها من دفق عبر لغة مطواعة خضعت لمشيئته الشعرية حتى في كلماته التي شكلت أبياتا ضمن قصائده ..

أشياء المرسم ..

ترحف

تقفز

تصعد

تهبط

ترسم دائرة / ص ٣٥

وفيها يشعر القارئ أن استئثار المفردة أصبح ضوءه يضفي ابتداء على القصيدة.. فتداخلت المواقف مع بعضها ضمن جدلية الحياة لتعزز موقفه وتكشف عن تجربة ودلالة.. حتى انه في بعض قصائده التي تحمل في طياتها بعضا من القصص تمتاز بكونها ذات بعد عمودي تخلت بكل كيانه عن الزمن الأفقي ..

من بين شجيرات الأس

ارتفعت السنة النيران

فزعت .. وافترقت

مخلوقات النهر

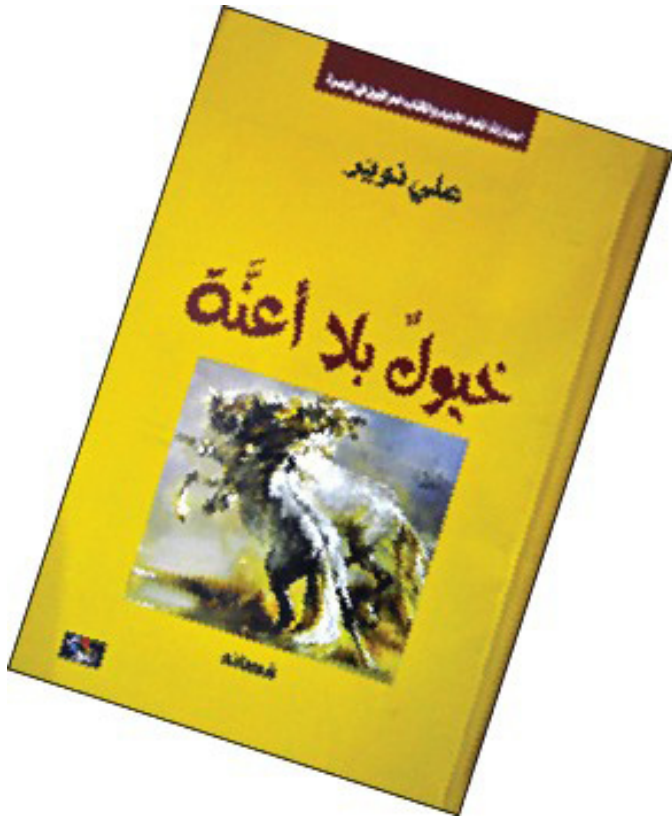
انكسرت أعواد البردي

اشتجرت اسماك

وارتفعت أصوات

من بين الحراس / ص ٦٣

فالشعر عنده عالم متحد متوغل في العصر كاشف عن طبيعته بامتلاك الشاعر أدواته الشعرية بوعي وصدق تاريخي مستمد من واقع يعبر عنه بحرية وفنية كما في (يقظة علوان بعد فوات الأوان) .. التي تكشف عن مرحلة تاريخية انحصرت في تجفيف الاهوار وحرق البردي والأعشاب .. لذا فالقصيدة عند الشاعر تلد لتخدم ذاتها التي من خلالها تخترق الآفاق للآخر بتلقائية عبر التفاعل واعى مع الأحداث والانفعال بها كونه يمتلك بعدا إنسانيا وقضية إنسانية من خلال استعمال الألفاظ التي تحتضن جزالتها والتي يحولها الشاعر من محليتها واستعمالها اليومي إلى لفظة فاعلة تمتلك استاتيكيته كي تسهم في المعمار الفني للقصيدة كإنجاز حضاري.. لذا امتلكت فعلها المؤثر بتوغلها داخل أسوار المجهول بقدرته على التجاوز واستبطان القيم الجمالية التي تحقق المتعة والمنفعة المعرفية من خلال الخلق والابداع في صيغة دينامية



مؤثرة حققت لذتها لذاتها والآخر فتجاوزت الانغلاق وأدت وظيفتها الاجتماعية الظرفية بنفسها القصير وإيقاعها المتقن.. وغنائيتها الداخلية.. حاملة هاجسها وتوترها كي تواجه الإحباط النفسي ..

نذرت وجهي مرة للريح

علامة وراية بيبضاء

فانتصبت راياتكم

وانتشرت في مدني

وكان ما بيني ..

وبين الماء خطوتان

صرخت في وجوهكم

هربت من وجوهكم

هربت من وجودكم

عبرتمكم

وفوق كل ربوة عبارة تقول : \_

جائزة لمن يرى المملوك / ص ٣

فالقصيد عنده تضعنا في مناخ إيقاعي ورمزي فيها تتركب الصور ببناء عضوي متماسك .. انحصرت داخل دائرة مقفلة من الذاكرة التسجيلية التي أعطتنا صور حية

والواقع بخطابية موجهة صوب الذاكرة باستخدام الكلمة الوسيط بينه والزمن والحلم..مانحا ايانا قصيدة تعتمد اللوحة المعمارية المتميزة بأبعادها وخطوطها..فالكلمة الشعرية عنده تتصف بتوترها الداخلي متضمنة دلالات أكثر بعدا من معناها اللفظي .. إذ تحيطها الصور الحسية المملوءة بالقيم الفكرية فتتخطم الفوتوغرافية البصرية في رؤاه بامتلاكه القدرة الفنية في خلق أثره الفني من خلال التزامه بموسيقى المكان والزمان والذات مع تشكيل في الصورة الشعرية والحس السيمي كما في ( يقظة علوان بعد فوات الأوان ) و (سائق القاطرة ) ..

لقد اعتمد الشاعر في مجموعته هذه اختزال الجمل كي يعطينا وقفة التأمل عبر ديناميكية الفعل الشعري .. مع تكرار اللفظ الذي يؤكد ان الحركة لم تزل تحلق بدوران متواصل ..

انهض الآن ؟

لا ..

ليس غير الرياح

وهذا المطر

نقر بطيء على النافذة

نقر

بطيء

بطيء/ ص ٤١

وبهذا استطاع الشاعر علي نوير وعبر مجموعته التي تشكل جزءا من تجربته الشعرية التي تحمل بعض همه وهاجسه وصوباته من التوغل في المغامرة الشعرية وتقديم تجربة متبلورة عبر الوحدة العضوية لعمله الإبداعي المبتعد عن المباشرة..النامي في مناخ جمالي غنائي.. فاستبدل عتمة البحر بزرقة روحه الصافية..محققا مقولة غوته( إن قصائدي جميعها قصائد ظرفية .. إنها مستوحاة من الواقع ومؤسسة عليه ومستقرة فيه ..)

للانا الشاعرة التي تشكل بطولة القصيدة والمحور الذي تدور حوله معبرة عن ذات مأزومة وهذه الأزمة تبدأ مع مستهل القصيدة ( نذرت - انتصبت - صرخت.. ) وكل هذه الأفعال تدل على الحسرة والتشنج والانفعال وتمتاز بتوترها الذي يساعد الشاعر على الهروب من حالته المثقلة بالخوف.. فهي تربط وحدات المقطع ربطا جدليا .. إذ العلاقة بين(النذر والانتصاب والصراخ ) تمتلك نموا عضويا متاخلا تكشف عن بداية الموقف والمبدأ وتنتهي بالاغتراب .. (فهي تبدأ بنذرت وتنتهي بهاجرت ) .. وهكذا تنمو القصيدة بتكويناتها نموا فكريا داخل بنيتها الفنية وداخل صبوات الإنسان الثوري..فالهجرة في نهاية القصيدة فعل ايجابي ..

هاجرت في وجوهكم

فلم اجد غير بيوت خشب

قد شادها النسيان / ص ٥

كذلك انعكست هذه الحالة في سرعة الإيقاع وقصر الجمل الدالة على حركة التلفت الناتجة عن الخوف والرغبة في الصراخ عبر إيقاع نغمي متزن يدل على الخطى الواثقة وعبر صور شعرية متنامية وتأملية موحية قادرة على رصد حركة الحالة الشعرية بهدوء وثقة عبر أسلوب تسجيلي يلعب فيه الشاعر دور الراوية في رسم لنا صورة تاريخية حية بتفاصيلها.. غنية بحركة واقعها ..

حاولت ان اعبر هذا السور

لم استطع

تخشبت اصابعي

وامتد ظل السور

سرت

وكانت في دمي

تحترق العصور / ص ٤

إن شعر نوير يتولد من إرادة واعية مرتبطة بالإنسان







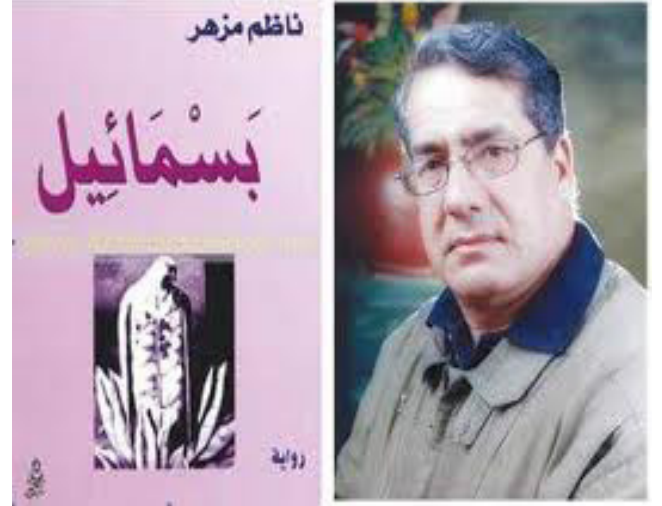
## ناظم مزهر في بسمائل رواية الخيال الصادم

محمد الغربي عمران  
اليمن

رواية صادرة عن دار ينابيع باستوكهلم في السويد ٢٠١٠ للأديب العراقي ناظم مزهر، مترجم ومدرس للغة الانجليزية، له عدة إصدارات قصصية . التقيته مؤخراً في الشارقة وكنت سعيداً بعد مضي عدة سنوات على لقائنا في اليمن . الرواية بدأها الكاتب بحدث هامشي وصغير، يخبرنا السارد (سامي) عن استلامه برقية يدعوه مرسلها للقاء به في محطة للقطارات (الطوارم) جنوب بغداد، تلك المحطة أمست مهجورة من سنوات البرقية تقول "السيد سامي جواد المحترم يرجى حضوركم الفوري الى محطة الطوارم مساء يوم السبت ... لأمر هام. (ي. ع) ٢٨ شباط ١٩٨١ " تاريخ البرقية قديم بينما كان سامي يعيش في عام ٢٠٠٨ لم يكتف المرسل بإرسالها عبر عنوان واحد ، فقد وصلت في الوقت نفسه عبر الفاكس وعبر أيمل سامي جواد ثم نسخة رابعة إلى المقهى الذي تعود أن يجلس على ناصيتها لاحتساء الشاي عصر كل يوم. أثاره الموضوع وبعد تردد مضى في الموعد باتجاه المحطة التي تبعد ثلاثة كيلو متر خارج المدينة. بداية الرواية تنبئ بغموض مشوب بخوف يمتلك السارد .. أثناء سيرة على بصيص كشاف يدوي يعبر لنا عن فزعة السير في مثل ذلك الوقت وحيداً، ما يدفع المتلقي إلى الشعور بتلك المخاوف أنتابت سامي أثناء سيرة، متسانلاً عن يكون مرسل تلك



شيء لتجهمه الدائم وغلظة تعامله، لينتقل للعيش في بيت عمه وهو الذي كان يعتبر الزعيم عبد الكريم قاسم والده حيث يقول السارد عن يوسف " كان الزعيم عبد الكريم قاسم أبا حقيقيا له قال انه في الستينات عندما كان تلميذا في مدرسة الزعيم الابتدائية يشرب الحليب ويأكل الكعك حتى يشبع" ثم تموت أخت يوسف الوحيدة في ظرف غامض بعد أن شبت النار في جسمها الجميل " ليس له غير فاطمة أخته الصغرى.. الموتى حين تخرج أرواحهم أغلب الظن إنهم يحلمون بالطيران .. عندما ماتت فاطمة قال أن عينيها الجميلتين راحتا تدوران بحثا عن منفذ وعندما وجدت النافذة موصدة أشارت له بفتحها هكذا صعدت روحها إلى السماء" تتراءى للسارد وهو يسير باتجاه المحطة وقد احتشدت حول الطريق الجماجم والوجوه الممزقة ليعود بالقارئ إلى حكاياته مع زميله يوسف , لتبرز قدرة الكاتب في تقديم شخصيات روايته من خلال وصف دقيق لذلك الزميل الغامض الذي عاش وحيدا دون أسرة لا يفارق المحطة إلا ليذهب إلى بغداد لاستلام مرتبه ثم يعود. يوسف كان كثير الشرود وصموت لا يخالط من حوله , لا يحبذ معاشرته الناس. لتتشاع بين زملائه بأنه رجل ممسوس خاصة بعد أن حدثت حادثة انفجار كبير في ليلة ماطرة بمحطة التحويل الكهربائي بالمحطة. زاد انعزاله عن حوله ثم أصيب بمرض سرطان الدم الذي يسمى بين العامة (داء الإشاعة) ولم يعرف من حوله أن ذلك الانفجار لم يكن إلا نزول كائنات سماوية حول المحطة.. وأمسى ذلك الحدث سرا لم يفصح عنه إلا لزميلة سامي الذ ظل يلح عليه بأسئلة كثيرة بعد أن لاحظ ذلك التحول في صديقه وزميله" أخشى أنك لن تصدقني, لكن دعني أرتب الأمر لأنني لو بحت لك به دفعة واحدة فلن تفهم ما سأقول ولن تصدق أيضا وانه بالنسبة لي أن تصدقني فقد تكتمت على سر يخصني... " الخ ليكشف سر ذلك الانفجار عن هبوط كائنات سماوية في ليلة شديدة المطر لا يشبهون أي كائن في شي وقد أدى هبوطهم إلى اصطدام أحدهم بأسلاك الضغط العالي ما أدى إلى توهج ملأ الفضاء لتنتسج دائرة الضوء إلى مسافات شاسعة. وأن أحد تلك الكائنات قد أصيب بفقدان طاقته ليغادر زملاءه بعد محاولات مساعدته على التحليق والعودة بدونه . لتنشأ علاقة صداقة بين يوسف وذلك الكائن السماوي , الأمر الذي جعله يعتني به ويقدم له الكثير من الطاقة على مدى شهرين حتى أستعاد طاقته ليقرر العودة والتحليق بين الكواكب وعبر الأزمنة. يسرد سامي تلك العلاقة التي نشأت بين يوسف وبسمائيل



البرقية ولماذا أختار ذلك الوقت وتلك المحطة المهجورة. وبذلك البداية أستطاع الكاتب أن يشد انتباه القارئ ويضعه في موقع المتسائل حول ما يدور بل ويشارك السارد في خوفه وهواجسه. طيلة الطريق أنشغل السارد في استعراض ما يصادفه أثناء سيره بين قضبان الحديد وأحراش ومباني متهالكة. يتحدث السارد إلى نفسه أن القطارات كفت المرور بهذه المحطة منذ سنوات بعيدة ينظر حوله بخوفه ثم يرفع نظريه " عند نهايات الأفق المتجهمة المكسوة بضوء أحمر كابي يزيد من استيحاشي ومن خلال غلالة المطر راحت تتوأمض مدينة المحاول -جنوب بغداد- البعيدة وهي تنعكس على صفحات الغيوم الخفيفة من خلال مزق الغيوم المتكدسة وكانت النجوم في الأعالي تصارع من أجل إظهار نفسها وهي بلا شك ترتجف بردا هناك على مقربة من سديم المجرات اللا متناهية" بلا شك أن الكاتب نجح في أن يجعل من تلك البرقية محور لروايته وهو يحدثنا عن ماضي أيامه بعد أن خمن أن تكون تلك الأحرف (ي. ع) الموسومة في نهاية البرقية, هي الأحرف الأولى لزميل يوسف عبد الرحيم الذي كان يعمل في نفس المحطة كمسؤول عن غرفة محول الكهرباء وقد نشرت صحف ذلك الوقت خبر وفاته بصعقة كهربائية داخل غرفة المحول الكهربائي عام ١٩٨١ .. ولم يجدوا غير بقايا رماد نتيجة لقوة الصعقة . ظل غارقا في ذكرياته مع زميلة المتوفي وهو يسير موازيا لقضبان الحديد, ساردا عدة أحداث ربطته بذلك الزميل بلغة حزينة مشحونة بالشجن والفقد ناظرا ذلك الإحساس بالحزن إلى المتلقي والشوق إلى ذلك الصديق . مستعرضا ما كان يحدثه به زميله عن حياته أثناء مسامراتهم في المحطة حيث عاش يتيما بعد وفاة أمه وأبيه الذي لم يكن يمثل له

الكائن السماوي الذي سيطر على كل تفكير صديقه وأعتبر بسمائيل منقذه من حياة البؤس التي عاشها منذ طفولته وصباه وحتى ذلك اليوم، إذ اخذ يحكي لسامي معاملة زوجة عمه الحاجة (مراكب) التي كانت تستهدف كرامته واستغلاله في أعمال البيت وجلب ما تريد من السوق. ثم أنها ركزت على ألا يكمل دراسته فأنصرف إلى عمل مع الحكومة موظفا بسيطا ترقى حتى أضحي المسؤول عن تحويل الطاقة الكهربائية في تلك المحطة من المحول إلى مواطن الإنتاج وتسيير القطارات. سر له صديقة يوسف عن رغبته في السفر عبر الكون مع بسمائيل.. وأنه قد أعد العدة وأختاره ليساعده على الانطلاق برفقة صديقه الكائن السماوي الذي وافق على تنفيذ رغبته تلك من خلال ضغط عال من الفولتية الكهربائية التي ستحوطه إلى كائن سماوي. وبالفعل سار سامي على خطوات ما رسمه له يوسف من خلال سحب العتلة ليتدفق التيار إلى صندوق دخل فيه يوسف والكائن السماوي ثم ضغط عدة أزرار ليدور الصندوق بشكل سريع وينطلق نحو الفضاء، كان ذلك قبيل شروق الشمس راسما في الفضاء عمودا من النور، ثم يخرج سامي مرعوبا مما حصل ويبتعد عن ذلك المبنى ليحدث انفجار ولهب رآه من في المدن والقرى القريبة. في ذلك الحدث انتهى السارد سامي من تلك الذكريات وقد أقترب من مبنى المحطة المهجور وسط ظلام دامس.. ليدخل بين أنقاض عدة بشعور من سيلتقي بزميله الذي شارك على إطلاقه قبل أكثر من عشرين سنة وجد نفسه يرفع صوته في رجاء: يوسف.. يوسف. ثم يصمت ليعاود نداءه يوسف.. يوسف. وفجأة يرى ضوءا لا يشبه أي ضوء.. على شكل لا يماثله شكله يعرف بنفسه للراوي بأنه بسمائيل وقد عاد هو وصديقه يوسف ليصطحباه في حياة ازلية. وقف سامي مرعوبا من هول المفاجأة.. ثم سأله: هل سأهلك؟ فيرد عليه بسمائيل بصوت لا يشبه أي صوت "ما كان هذا ليحدث لو انك لم تطلع على سر وجودنا وترانا رؤية العين لكننا لا نسعى إلى مماتك بل انجيناك من قبض الروح لندخلك ملكوت الحقيقة الخالدة امتنانا لما سعت به من اجلنا " شعر قلبه باطمئنان عجيب.. ليتقدم ويدخل جوار كتل نورانية في صندوق يشبه ذلك الصندوق الذي أنطلق فيه يوسف قبل أكثر من عشرين عاما، وبمجرد إقفاله رأى كونا آخر وكائنات أخرى وأضواء لا يشبهها أي ضوء وقد أنطلق في الكون بسرعة لا يتخيلها كائن. لم يعد من زمن.. ولم يعد يرى أي شيء من مظاهر المكان الأرضي. وهنا تنتهي هذه الرواية المدهشة في كل شيء، في وصف الكاتب لتلك الكائنات بشكل يوحي ببراء خياله

الواسع.. وكذلك وصف حالة يوسف منذ طفولته وصباه وحتى قبل الانطلاق إلى الفضاء. ليشعر القارئ بأنه يرى كل ما يحدث ويستشوق تلك الروائح ويرى تلك الألوان. الروائي قدم عملا متفردا زواج بين الخيال العلمي والخيال الواقعي بشكل مدهش وبلغة ثرية ومتميزة بصورها المتجددة وبمفرداتها المنتقاة.. مستخدما ثلاثة أنساق من السرد: سامي السارد الرئيسي ثم يوسف السارد الثاني وأخيرا السارد الثالث من خلال تلك الأحداث التي سردها سامي على لسان يوسف. وظف الكاتب تلك الأحلام ليجسر ذلك الفن الذي أنتهجه بين رواية الخيال العلمي ورواية الخيال الواقعي. يوسف عبد الرحيم قدمه الكاتب منذ البداية كشخصية ملتبسة وغامضة.. شخصية مضطربة وهادئة شخصية جمعت بين المتناقضات وعاشت بها، ليصل بنا عبر تلك الصفات إلى خيار الشخصية بالتخلص من حياته واستبدالها بحياة النور والخلود. ومن خلال رسم تلك الشخصية تبرز ملكات كاتب وروائي بدرجة عالية من الحساسية الخيالية. وتلك الأمانى التي كان يحلم بها السارد هي أحلام وأمانى القارئ نفسه ككائن يتوق للحرية والعدالة داخل العراق بل وفي الوطن العربي المدهش أن القارئ لا يشعر بأنه أستمّر في قراءة أكثر من مائة وسبعين صفحة بحثا عن سر تلك البرقية ومن يكون وراء إرسالها وماذا يريد؟ ليقدم لنا الكاتب تلك الأحداث البعيدة عن اللحظة، حيث سار السارد بالقارئ خلال المسافة بين منزلة والمحطة، ليحكي ذكرياته القديمة وهي بحق رواية مكتملة وشيقة. لنكتشف بأن تلك المسافة مثلت خطواته الأخيرة على الأرض لينطلق نحو حياة الأزلية. تكتيك السرد المتنقل بين الحاضر وذكريات الماضي، تقنية أجاد الكاتب إنجاز هذا العمل من خلالها مستخدما بصيغة الزمن الحاضر في عدة جمل بداية كل فصل، ليعود إلى ماضي أيامه مع زميله يوسف ساردا حكايات وأحداث قديمة.. وهكذا ما أن يعود ليتقدم بالقارئ نحو تسليط الضوء حول مرسل البرقية حتى يحلق بخياله إلى ماضي أيامه مع صديقه وحتى نهاية الرواية ليعيش القارئ حيوات كثيرة تصب في العلاقة الإنسانية الإنسانية ثم بين الإنسان والكائنات السماوية. عنوان العمل بسمائيل.. عنوان يثير التساؤل فهو عنوان محير وإشكالي، مركب من مفردتين بسم مفردة باللغة العربية أثيل مفردة تنتمي إلى لغات الحضارات القديمة. فهي تعني الله.. وبذلك (بسمائيل) اسم نحته الكاتب ويحسب له. تحية لروائي كبير قدم لنا عملا رائعا. ما يجعلنا ننتظر أعمالا فارقة بشوق ومحبة.



## بقاء للسرد

د. زين عبد الهادي  
مصر

كولن هايتور: الأفكار الجديدة الوحيدة التي لا يمكننا التشكيك بها هي أفكارنا نحن. الرواية هي التاريخ غير الرسمي للعالم، لم يكن يمكنني أبدا أن أتجاهل هذه الحقيقة! نرزع نحن - علي سبيل المثال - تحت وطأة تاريخ ليس له علاقة بالناس وبالتحولات الاجتماعية والسياسية التي يشهدونها، فلن نقرأ في كتاب التاريخ المدرسي شيئا عن هجرة المصريين للخليج في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين، لكنك ستقرأ ذلك في عدة روايات خصصت لهذه القضية التي تركت تأثيرات واسعة علي الحياة المصرية في الحضر والريف بشكل عام، فهل كان يمكنني أن أتجاهل ذلك وأنا أكتب الرواية!! التاريخ علي سبيل المثال سيذكر شيئا ما عن نكسة ١٩٦٧، سيذكر شيئا عن اندحار الجيوش وانتصار الجيوش، وقادة المعارك، لكنه لن يكون معنيا باعتقال رب أسرة أثناء النكسة وانهيار تلك الأسرة وشتاتها، لن يذكر شيئا أيضا - هذا المدعو التاريخ - عن التحولات القاسية التي شهدتها المجتمع المصري أثناء الستينيات، لأنه كان معنيا فقط بتسجيل انتصارات (الشعب) في الأماكن التي شهدت الاستعمار، لن يذكر التاريخ شيئا عن ذلك! التاريخ أيضا ليس معنيا بالتغيرات النفسية السلبية التي تقع للأطفال نتيجة للحوادث الفجائية، أو نتيجة للتشوه الطبقي للمجتمع، أو نتيجة للكوارث البشرية أو حتي تلك الطبيعية، لن يذكر التاريخ شيئا عن ذلك!

في حياتي، كانت الرواية في تلك اللحظة هي التي منحتني القدرة علي احتمال الحياة، هي التي دفعتني للتحقق من خيالاتي، هل خيالي ينبع من رغبتني في مصادر الواقع، أم تلويته أو إسقاطه نهائياً وإعادة بناء عالمي الخاص! لم تساعدني الروايات العربية كثيراً في التحقق من قيمة الخيال فهي محجوزة دائماً لصالح الواقع، أدخل سينما أفكار الرواية العربية أجدها جميعاً تسلط الضوء علي واقعنا المصادر كلية من قبل السلطة والجهل وتجهم حوادث الأيام، من المؤكد أن هناك الكثير من العناوين التي حققت لي المتعة والخيال معاً، لكن الرواية العربية حققت لي ذلك بشكل مضاعف.

كان السؤال في العشرينيات من العمر هل سأكتب الرواية أم أنقرغ للقمة العيش؟ هذا السؤال المرير الذي يواجه به أغلب من يكتبون الرواية في العالم العربي، وهو في مصر أشد وطأة، ما أعرفهم من روائيين يؤكدون لي أن الثقافة قيمتها الوحيدة في عقولنا، عقول المؤمنين بها، وهي لا تعني الكثير بالنسبة للآخرين.

كثيراً ما تحينت الفرصة لأسرق لحظة التخيل بعيداً عن مرارة العمل في الورش والحقول، وحين كنت في الخدمة العسكرية كتبت أول أعمالني في قلب صحراء السلام، كانت عن الحب بين طفلين، ولخطأ ما ارتكبه مرسل الهوى بينهما انتهت تلك العلاقة لتتركهما مشوهين للأبد، في هذا الوقت لم تكن أدواتي السردية قد اكتملت وكان وعيي غارقاً في مأساة الكثيرين من حولي، لكنني كتبت، لا أدري كيف كتبت، لأتحقق فيما بعد من أن هذا العمل الذي فقدتني في ذلك الوقت قد قرأه أصدقاؤني في الكتيبة، قد اخفوني، تحققت في تلك اللحظة من قدرتي في كتابة الرواية، لكنني انتظرت طويلاً حتي أستطيع أن أقدم للعالم شيئاً، انتظرت لأن الحياة لن تسمح لك بالوجود بسهولة، لابد أن تقاوم أكثر في سبيل ذلك!

مع هجرتي للخليج أدركت أن الكتابة هي الحل الوحيد للخروج من مأزق الحياة، قرأت تقريباً خلال تلك الفترة أهم الأعمال العربية والغربية والشرقية، كنت ألاحظ مأزق الحياة لنا هناك، أيقنت مع قراري الأخير بالخروج من هناك أن الكتابة الروائية هي مصيري فكتبت "التساهيل" عام ١٩٩٠، استمتعت بكتابتها وبطريقتي في السرد التي كانت تبحث في مفهوم متعة الكتابة المصحوبة بمتعة القراءة، كنت أكتب كأنني أتخرج من فوق جبل عال، تماماً ككرة الجليد، هذا هو أيضاً ما كتبت في تلك الرواية، كتبتها في دفقه واحدة قبل الخروج من الكويت عام ١٩٩٠،

لن يذكر التاريخ شيئاً عن الأطفال الذين فقدوا القدرة علي الخيال، هؤلاء الصغار الذين فقدوا القدرة علي المتعة في التخيل، عن متعة التحليق بعيداً عن أرض الواقع المزري، عن علاقة الأطفال بالأساطير والجنيات والملائكة والتنانين السحرية والديناصورات المتوحشة، هؤلاء الأطفال الذين يضطرون للعمل في تلك المهن المتواضعة من أجل أن يحيا الكبار فاقدون القدرة أو فاقدون النخوة، لن يذكر التاريخ أسماءهم أو سماتهم، لن يشير إليهم علي الإطلاق، فالتاريخ معني فقط بمن يكتبه، ومن يملك القدرة علي التأثير علي من يكتبه!

لن يذكر التاريخ شيئاً عن معارك المثقفين مع السلطة، ولا كيف يكتب أحد الروائيين روايته كي يحكي أو هامه المزدوجة، ولا كيف يجلس ليكتب روايته، ولا ما هي الحالات التي تنتابه لكي يكتب تلك الرواية ولا عمله الأصلي، وكيف يحتال علي الحياة من أجل الوجود، ولا عن معاركه مع نفسه والآخرين والسلطة من أجل أن يكتب تلك الرواية، ولا كيف تخرج الرواية للناس وما الذي نرزه من أجل أن تأتي تلك اللحظة التي ينتظرها بفارغ صبر، تلك اللحظة التي يقف فيها هنا ويتحدث، ما الذي يجعله يفعل ذلك، ما هذا الإلحاح الوجودي القاتل الذي يدفعه للانتحار، إذ لا تأتي المقدمة إلا لاعتبارات كثيرة بعضها للأسف ليس له علاقة بالموهبة، المجتمع ككل يتم تزييفه بشكل أو بآخر مرة أخرى!

هذه هي قضيتي في السرد، خيال الأطفال وإنسانيتنا المشتركة وحروب المثقفين، هذه القضايا مجتمعة هي منابعي الحقيقية للكتابة. لقد قدم العرب للعالم ألف ليلة وليلة، لتترك تأثيرها الحالم والأسطوري علي كل ما يكتب حتي الآن، باعتقادي في هذه اللحظة أن العرب قادرون علي تقديم النسخة الثانية من ألف ليلة وليلة في هذه اللحظة علي وجه التحديد لتعزيز الوجود الإنساني، كما أعتقد أن علاقتنا بالآخر علي المستوي الإنساني العام تشكل في حد ذاتها واحدة من أهم عناصر تطورنا الحضاري، فلم يكن لظهوره دائماً في حياتنا هذا الجانب السلبي، بل علي العكس فقد ساعد علي مزيد من التنوير علي الرغم من اختلافنا معه في كثير من القضايا.

لم أكن في يوم من الأيام معنياً بالكتابة لمجرد الكتابة، لقد عشت حياتي متنقلاً بين الورش وحقول القطن وصيد السمك، صبيلاً وعاملاً حتي أصبحت أستاذاً في الجامعة، كنت أعلم أن هناك يقينا داخلي يتعلق بعلاقتي بكتابة الرواية، هذا اليقين الداخلي تكون داخلي حين قرأت الرواية الأولى



السلطة في عالمه وفي العالم الذي ذهب إليه، من حتي بعض المنتمين لدول العالم الثالث، كأنها مؤامرة كونية لجعله عار دائما أمام كل من لهم به علاقة، حتي لو كانت علاقة فوقية أو متوازية.

هلاهيله الداخلية تبدأ في الكشف أمامه، إن حبيبته لم تتركه بل تركها هو متعمدا، لأنه كان قد انهار تماما ولم تعد لديه قدرة علي القتال مع الجميع فانسحب، كان يظن أنه انسحب لمكان أفضل، لكنه اكتشف أيضا أن ذلك لم يكن حقيقيا، فها هم جميعا يموتون أمامه، أو تنهار أحلام الثراء التي أتوا بها، فكل جاء وداخله الفيروس الذي ظن أنه تركه هناك. اعتمدت الرواية السرد الخالص، الحوار كان قليلا للغاية، العالم الباطني لبطل العمل هو المسيطر في أغلب الأحوال، كما كان العمل في أغلبه بنائيا، فكل حادثة تقابلها حادثة أخرى مغايرة، وكل شخصية لها مقابلها الموضوعي أو السلبي أو حتي المتخيل، سيد العبد بطل الرواية هو الذي يملك مصيره في النهاية فيقرر الخروج فهو ليس عبدا لفكرة الثراء إنه سيد فكرة البحث عن الأمل.

المونولوج الداخلي تقريبا هو المهيمن علي العمل، إضافة إلي العديد من التكنيكات الأخرى، كما أن اللغة الشعرية أيضا هي السائدة، فهو يحاكم نفسه في أغلب مراحل العمل، السرد هنا هو سرد داخلي يستبطن روح الأزمة التي يعيشها الراوي، أقترب أحيانا منه وفي أحيان أخرى أتباع كمؤلف، السياق يستمر علي هذه الوتيرة ليتيح لي التعرف علي الأزمة الحقيقية للراوي/ بطل العمل، مع تتالي الأحداث تتساقط أحلام الجميع، حتي العرب الذين يقطنون الكويت تنهار أحلامهم سريعا، ليس هناك ضمان لأي شيء، الضمان الوحيد هو الذات، أن تكون قادرا علي القتال، ومادمت قادرا علي القتال، فافعل ذلك هناك في المكان الذي أتيت منه، كيف تكون لغة السرد موازية لهضاب الرواية ووديانها التي تجوس فيها شخصياتها، لم يكن ذلك ليتم دون سرد سريع لاهت متوتر، فالحوادث كثيرة للغاية، والشخصيات تأتي لتعبر عن هذه القانون القدري الدائم، إنها لا تختار أقدارها، قدرتها علي المغامرة محدودة، لكنها أحيانا ما تكون مجبرة علي المغامرة، اللغة السردية هنا تحاول ذلك، المغامرة في لهات السرد، لهات المونولوج الداخلي، في لهات تدخل الراوي من جانب والمؤلف من جانب آخر، لا يظهر بصورته الحقيقية، لكنه يتداخل أحيانا مع صورة الراوي.

العنوان نفسه كان مغامرة في السرد خارج النص، خارج المتن، إنه العتبة الأولى لقراءة النص السردية، أتي العنوان

واستكملت تصحيحاتها في القاهرة بعد ذلك ولم تصدر إلا عام ٢٠٠٥، كانت تسيطر علي حالة من الأسئلة المتدافعة تبدأ لماذا ذهبنا إلي هناك؟ للعمل أم للموت؟ كان الموت يحوطني من كل مكان هل استطعت التعايش مع ذلك؟ أو كتابته لا أعرف؟ لكنه كان واحدا من الهواجس الداخلية التي سيطرت علي إبان كتابة التساهيل، لم أتم تقريبا أثناء كتابتها، كنت متحمسا للغاية أبحث عن التفاصيل داخلي، لم ألجأ للصحف فالمادة كلها كانت في ذاكرتي، كما أن بها بعض التفاصيل المتعلقة بحياتي هناك.

لقد كانت عملا ساخنا، فهي عملي الأول الذي أردت نشره لكن ذلك لم يحدث بل نشرت عملا بعنوان "المواسم" عام ١٩٩٥، عملا روائيا قصيرا، أطلق عليه هو وعمل آخر بعنوان "مرح الفئران" نشر عام ٢٠٠٦ تجربتين روائيتين، كنت أريد الكتابة حول الماضي في الأولي والحاضر الراهن في الثانية من خلال تجربة أساليب متعددة في السرد، فهما في بنيتهما يشبهان تماما الصور السينمائية ولكن لا تغيب الأسطورة سواء التراثية أو الدينية عن الرواية الثانية معتمدا علي العناوين في الثانية كمفتاح أساسي لفهم العمل، علي أن قمت بكتابة المشاهد بشكل مفصل، المشهد أو الصورة السردية هي بنية العمل يعقب ذلك الحوار بالعامة المصرية، السرد هو بطل العمل الأساسي والحوار يتراجع إلي حد ما في الخلف.

الزمن متحد ومتصل، يسقط أحيانا لصالح زمن قديم، تقدم فيه لحظة نادرة توحى بارتباطه المصيري بالحاضر، ليس لمرح الفئران بطل محدد، البطل هو الصراع الاجتماعي القائم داخل الحارة المصرية والقضايا الاجتماعية المطروحة هناك، ليس الفقر وحده بل العيب بجوهر الحب، الجنس لا يتخرج عن أن يصبح معادلا موضوعيا للحب والرومانسية وما يترتب علي ذلك من خلخلة للعلاقات الاجتماعية.

رواية: «التساهيل في نزع الهلاهيل - ٢٠٠٥» تعتمد هذه الرواية علي الرحيل إلي منطقة جديدة في المكان علي الرواية العربية، حيث تمثل الكويت في الثمانينيات قبلة للباحثين عن الحياة الكريمة، لم يكن هناك مفر أمام بطل الرواية من الرحيل إلي هناك تاركا خلفه العديد من المآسي، الانتقال في السرد من الصحراء الغربية إلي صحراء الكويت، يواجه من خلال وجوده بالعسكرية بتجريده من ملابسه كل صباح، في مطار الكويت يتعرض لنفس الموقف، إنه عار تماما أمام السلطة، شاركت في التعرية كل أطراف علاقاته من النساء اللاتي عرفهن إلي

تراثا ليعكس تراثنا جميعا، الصراع مع القدرية المهيمنة، إنه يتراخي مع مصطلح (التساهل) ويتصارع مع (الزعر) ولا يتهاون مع (الهلاهيل) الداخلية.

رواية "دماء أبوللو" ٢٠٠٧

الطفولة والخيال والآخر الإنساني هي موضوعات هذا العمل الروائي، الطفولة من الموضوعات الأسرة، كنت أسأل نفسي دائما هل حقا نحن نعرف الطفل، وهل يمكن كتابة عمل كامل عن الطفل، يحكيه الطفل نفسه، وهل يصلح سرد الكبار للتعبير الروائي إذا تمكنت من الكتابة عن الأطفال، خمسة وعشرون عاما أحاول كتابة هذا العمل علي أن يسرده طفل، سرد طفل يقترب من سرد الكبار يستطيع فيه أن يقدم الخيال في أقصى حدوده، وحين انتهيت من كتابتها اكتشفت أنني لم أقل ما أريده، فأصبح لها دون أن أدري أجزاء أخرى.

عالم الطفل عالم سحري في ظننا، لكن هل هو فعلا كذلك، ألا يفكر الأطفال مثل الكبار، ألم تنتابنا تلك الأفكار نفسها ونحن كبار، لكن كيف كنا نعبر عنها.

العمل علي رواية علي لسان طفل هو عمل يتسم بمخاطر متنوعة، فإما تكسب القارئ أو تفقده، وإما يتم تسطيح العمل إلي الدرجة التي يفقد فيها قيمته الفنية، ومخاطر السرد الروائي متعددة، هل سيقنع القارئ.

لم تكن تلك هي القضية وحدها بل الأسطورة اليونانية التي تقجر خيال الطفل السارد، لا يجب أن تكون تلك العلاقة متوترة بشكل أو بآخر، العلاقة بين آلهة الإغريق وطفل مصري من بورسعيد، كيف يمكن بناؤها سرديا!

من المعالجات في هذه الرواية أنني كمؤلف ظللت أراقب الأطفال ونموهم وأفكارهم لفترات طويلة للغاية، قرأت الكثير عنهم، كل ذلك قد يؤهلني لكتابة عمل علمي لكنه لا يؤهلني لكتابة رواية، إنها أهم مغامراتي في السرد حتي الآن، أترك هذا العمل ليحكم عليه من يريد، لكنه في ظني مغامرة ومراهنة كاملة علي أن الطفل يمكنه أن يفعل الأعاجيب.

كان الحل الوحيد في النهاية أن أعود طفلا يكتب، أن أتقمص روح هذا الطفل الذي يناطح الآلهة ويستدعي الأساطير القديمة في زمن الحرب، علي أن أتحوّل إلي حالة من الهذيان السردية التي تمكّني من أن أعيش طفلا في زمن الحرب، كيف كان يمكنني أن أعري روح الطفل إن لم أتركه يتصرف كما يشاء، إنه يسرد الحكاية! لكنه لا يسردها كالكبار!

كان لابد من استخدام تقنية قريبة من الفلاش باك لكن

بشكل أكثر عمقا في السرد وتقنياته، وتيار الوعي، أو ما يمكنني أن أطلق عليه تيار وعي الطفل، فالطفل لا يحكي بهذا الشكل المتعارف عليه لدي الكبار، إنه يحكي كيفما اتفق، لا يتوقف في المناطق التي يريد إظهارها، ويتوقف فيما لا يريد إظهاره حيث أعتقد أن هذا كان الأسلوب الأفضل لكتابة هذا العمل.

لذلك كان السرد يبدو كمجموعة من الحلقات الحلزونية المضفرة والممتدة، فهو يلقي بحكايات غير متصلة يمكننا متابعة بقيتها بعد حين من خلال الراوي الطفل نفسه، ونفس الراوي الذي يظهر في نهاية العمل كبيرا.

كان الأمر يحتاج مجهودا إضافيا يتعلق باللهجة البورسعيدية خاصة في الستينيات وكذلك اللغة اليونانية ببعض مفرداتها الشائعة أيضا، والبيئة في ذلك الحين، كذلك محاولة ملاحقة الزمن الممتد أحيانا بين ١٩٥٦ وبين ١٩٦٧، إضافة إلي الأسطورة الإغريقية الممثلة في الإله أبوللو.

السرد الحالي في الرواية المصرية

التعرض لموضوع الكتابة الجديدة يحتاج كثيرا من التأمل، خاصة وأن هناك العديد من القضايا التي تناولتها هذه الكتابات لكن أهم هذه القضايا أو السمات ما يلي:

١- التعبير عن سمات تخص عصرهم لم يتطرق إليها جيل الستينيات أو حتي من هم بعدهم، كالتعبير عن مجتمع المعلومات بكل تأثيراته.

٢- محاولة إعادة تشكيل وبناء عوالم جديدة خاصة بهم تقترب في رؤاهم من الوحشية متأثرين في ذلك بالميديا الغربية من جانب وعجزهم عن تغيير العالم الذي يعيشونه من جانب آخر.

٣- تناول قضايا وموضوعات تعد من المحرمات والتابوهات للكتاب من الجيل الأقدم مثل الجنس والشذوذ والدين والآخر بأعماقه والذات بكل ما فيها من نقائص.

٤- التطرق للقضايا المتعلقة بشيزوفرينيا المجتمع المصري والعربي وانشطاراته.

٥- التعمق في بعض الأشكال الفنية بدرجة عالية من التجريب كما في الرواية وقصيدة النثر.

٦- مناقشة موضوعات تتسم بالفانتازيا والخيال العلمي وهو ما كان قليلا أو نادرا ما نجده في روايات ما قبل الجيل الجديد.

٧- فيما أري أن أهم أشكال هذه الكتابات هي الإغراق في الذاتية أو الفردانية Individualism وعلي الرغم من أن التجارب الشخصية تعرضت لها الرواية من قبل إلا أن الرواية الحالية لدي كثير من الكتاب تنحو هذا المنحى.

تحررا عن ذي قبل، ولعل روايات مثل سرير الرجل الإيطالي لمحمد العزب وفاصل للدهشة لمحمد الفخراي وبابل لنائل الطوخي تمثل هذا الاتجاه المبني علي الغرائبية ومحاكمة الواقع العشوائي والإغراق في الجنس والفيتشية.. كل ذلك مما يؤكد علي ما ذهبت إليه.

كما أن أغلب المبادئ السردية يمكن هدمها بسهولة فلم تعد هناك مبادئ أو قواعد للكتابة، كل ذلك أثر من آثار الماضي في ظن أغلبهم، ولعل روايات أورهان باموك قد تركت هذا التأثير مثلا أو ساراماجو، أو كتاب أمريكا اللاتينية، لدرجة أن بعض الكتاب الشباب في أعمالهم يحاكون أساليب السرد نفسها والصيغ التعبيرية التي يستخدمها هؤلاء؛ إن هذا لما يؤكد علي أن هناك انفصاما يكاد يكون شبه كامل بين الأجيال الجديدة وبين الأجيال السابقة من الروائيين المصريين لأسباب تتعلق بقيمة الأجيال السابقة في نظرهم ولارتفاع قيمة الآخر من جانب ثان، وهو في ظني سيكون واحدا من أخطر التأثيرات علي الرواية المعاصرة المصرية، لكن أيضا لن يستمر ذلك ظل الانفتاح والليبرالية والتحولات الديمقراطية المستمرة ..

الحقيقة أيضا أن مصطلح الجيل الجديد أو الكتابة الجديدة يحتاج إلي كثير من التأويل فقد أحدثت عن كتاب التسعينيات والألفية الجديدة بينما قد يتحدث آخرون عن ما قبل ذلك بقليل، وبصفة عامة أتفق أن الحياة الثقافية كانت تحتاج لمخاض كبير لم يستطع أن يفعله الشباب عبر كل أشكال الميديا، كالإنترنت والتلفزيون والإذاعة والنشر والمجلات، وأصبحت الكتابة والنشر يتسمان بروح ديمقراطية عالية حتي أن بعض دور النشر تنشر لمجموعات كبيرة من الكتاب معا سواء في مجلة أو كتاب، وأصبح هناك نوع من التفاعل بينهم وبين القارئ وهو ما لم يكن موجودا من قبل ويضيف الكثير إلي هذه التجربة الثرية، وأعتقد أن حرية الكتابة والنشر ستترك للسوق والقارئ بعد ذلك تحديد من هو الأفضل أو الأجدر بالقراءة، إنها الحرية بكل معانيها، وعلي الكتاب الكبار أن يشتركوا في اللعبة فليس هناك مناص من ذلك، كما أن الكتاب الجدد عل الرغم من أن الإنترنت كأحد أدوات الميديا هي التي اجتذبتهم في البداية إلا أنهم أيضا يحملون بالنشر في الكتب والجرائد، إنهم لا يرفضون أي شكل من أشكال الميديا بل يتعاملون مع جميع وسائلها.

السرد الروائي في كتابات الشباب يتسم بالغرائبية والنحو باتجاه تناول قضايا ليست بالجديدة ولكن بأساليب أكثر





## الرؤية النسوية في السينما الإيرانية

د. فاطمة الصمادي  
الأردن

هل يمكن إيجاد حد فاصل بين السينما و الفكر الغربي الذي نشأت داخله، بصورة تتحايل على أن السينما هي فن غربي بالكامل؟ يبدو هذا السؤال ملحا مع معرفة أن السينما فن تقني ما كان ليوجد بدون ابداع التكنولوجيا وكذلك الفلسفة الجديدة . ولذلك فالسينما القائمة اليوم من حيث الصورة والمحتوى بمثابة تكنيك وفن جاءت ضمن سياق ظهور و تطور الفكر ، والفكر الغربي على وجه التحديد، وماتأثير الفكر الدارويني في السينما إلا واحد من تجليات هذا الفكر. وهنا يأتي السؤال هل ثمة مجال لإبداع سينما تعالج قضايا المرأة ضمن إطار مرجعي مجتمعي إسلامي؟.

وهذا التساؤل لا يقصد منه الحديث عن قضية "الأسلمة" ذلك أن فكرة أسلمة كل شيء ومن ذلك الفن والتكنولوجيا قد سيطرت بشكل واهم ولأكثر من مائة عام على عقول المستنيرين والمجددين الإسلاميين، وما زالت تستحوذ على أذهان الكثيرين مع تجاهل للجنور الفلسفية لفن السينما ، مما يجعل الظن بإمكانية اقامة "سينما إسلامية" بمجرد امتلاك وسائلها لا يعدو أن يكون وهما. فالسينما كتكنولوجيا لم تولد في "العالم الديني" بل ولدت في "عالم الإلحاد" وكانت مرآة تتجلى فيها صفات هذا العالم، وهو العالم الذي لا يرى الإنسان فيه نفسه في محضر الخالق.



من ثلاثة أعمال مهمة ناقشت دور المرأة في الفيلم . بدأت مولی هاسكل تضمن عددا من مراجعاتها السينمائية وجهة نظر نسوية ، فيما بدأت نساء أخريات بمراجعة دور المرأة في تحليل الأفلام. لكن هذا الجهد في مجمله كان يفتقر إلى الاستمرارية خاصة في المجال العلمي و الأكاديمي على غرار ما كان يجري في التاريخ والأدب وعلم النفس . و ترى النسويات أن كتاب - روزين - ٢ كان خطوة أولى في الاتجاه الصحيح. فقد قامت بعملية حفر عميقة لتبني القاعدة الأساسية للدراسات المستقبلية في هذا المجال. وقامت بشق طريقها بصعوبة من خلال بكرات لانهاية من الأفلام من منذ العام ١٩٠٠ حتى كتابة دراستها. في الفصل الثاني و العشرين من الكتاب لتقدم إجابات تتعلق بالثقافة الشعبية و أثرها ، لكنها عودة لا تخلو من أسئلة أيضا: "هل تعكس الحياة" الفن "؟ أم يعكس" الفن " الحياة؟ أم أنهما يغذيان بعضهما، و يتداخلان بشكل لا فكاك منه؟ و ترى أن الأعراف تتغير بسرعة لدرجة يصعب معها أن نتمكن من حل معضلة أين بدأ إحداها و أين انتهى الآخر".

وتعتقد هاسكل ٣ أن الأسلوب الذي يتبعه المخرجون الرجال لتقديم صورة المرأة، يعكس في حقيقته قيمهم وحياتهم الخاصة ، كما ترى أن حضور النساء في النظام الذي يحكم صناعة الأفلام و كذلك في القوانين الاجتماعية الغربية تعكس بصورة كلية القيم الذكورية، و تقوم النساء بدور الناقل للفانتازيا الذكورية، وحتى في مجال الإخراج السينمائي فإن هاسكل تتحدث عن أن المجتمعات سواء كانت المتقدمة أو النامية مازالت إلى اليوم تستنكر على المرأة العمل كمخرجة ، لأن الإخراج " ٤ عمل قيادي..و الناس مازالوا يرفضون المرأة كقائد" .



المخرجة بوران درخشن

تاريخيا تصنف النظرية النسوية للفيلم ضمن دائرة السياسات و النظريات النسوية ، وطبقا لعناصر تفكيك وتحليل الفيلم السينمائي والأبعاد النظرية؛ فالنسوية عموما لديها نزعات واتجاهات متعددة على هذا الصعيد . شكل الجسد أساسا في الرؤية النسوية الناقدة للسينما وكذلك لصناع السينما و المخرجين، ولكن ماذا إذا أصبح الجسد محرما في السينما هل يمكن عندها إبداع سينما تتوجه إلى شخصية المرأة كإنسان ، يستمد أهمية وحضوره من دوره لا من جسده.

لا يبدو هذا الطرح ضربا من التخيل في السينما الإيرانية وخاصة الأفلام التي قدمتها مخرجات إيرانيات، وهي أفلام تصلح نموذجا لمناقشة إشكاليات حضور المرأة المسلمة في السينما، ومدى القدرة على طرح موضوعات مثل: المساواة والحرية والدور الاجتماعي في سينما محكومة بقوانين إسلامية صارمة فيما يتعلق بالجسد و جسد المرأة على وجه الخصوص.

قامت الآراء الجدلية الأولية بالنسبة للفيلم السينمائي ضمن الرؤية النسوية استنادا إلى المتون النسوية الأولى لفرجينيا ولف و سيمون دي بوفوار. وانتشرت نظرية الفيلم النسوية بتأثير من الموجة الثانية للنسوية، ثم ما لبث الباحثون و الباحثات النسويات أن قدموا نظريات جديدة لتحليل الفيلم السينمائي.

كانت المحاولات الأولى قد أنجزت في الولايات المتحدة الأمريكية في أوائل عام ١٩٧٠ استنادا إلى نظريات علم الاجتماع، وتركزت بشكل مكثف على أداء الشخصيات النسائية في الأفلام خاصة الروائية منها بغية فهم عقلية المجتمع فيما يتعلق بالمرأة. مثل: مارجوري روزن : النساء، الأفلام و الحلم الأمريكي (١٩٧٣) و اثر مالى هاسكل، "من التكريم إلى الاغتصاب ، معاملة المرأة في السينما" (١٩٧٤). ١ وجاء كتاب مارجوري روزن كواحد



المخرجة ريخشان بني اعتماد



أكثر المخرجين خلاقية في تاريخ السينما ، ويعدها البعض منافسا للمخرج المعروف غريفت الذي يعد المؤسس الحقيقي لفن السينما، وهي أول امرأة تخرج فيلما روائيا طويلا بشكل كامل، عندما قدمت "تاجر البندقية" عام ١٩١٤. وعلاوة على توجهها النسوي، الذي برز من خلال بحث قضايا كالإجهاض و العقاب الجماعي والإدمان فإن أفلامها تعد ذا قيمة فنية عالية من حيث اللغة السينمائية و الإبداع التصويري ٧.

في بريطانيا، قام منظرو السينما البريطانيون بعملية جمع ومزج طالت نظريات علم النفس وعلم الدلالة والماركسية ، وانصب الجهد على الآلية التي يمكن من خلالها استنباط المعنى من متن الفيلم، و هو ما أثر بشكل كبير على سير عملية الإنتاج السينمائي فيما يتعلق بمسائل المرأة ، وخاصة الجوانب الجنسية. في مقالها «اللذة البصرية و السرد السينمائي» المكتوبة عام ١٩٧٣ والمنشورة سنة ١٩٧٥ قامت لورا مالفى ٨ بدراسة نقدية للسينما، مستخدمة فيها نظريات علم النفس.

سلكت مالفى نهجا سيكولوجيا، لتبحث من خلاله بصورة نقدية العلاقة بين الدراما و السينما السردية من جهة و حاجات المشاهد من جهة أخرى. ويشمل ذلك اللعبة البصرية و العرض التجاري، وتبحث كيف أن ذلك امتزج

وإن كانت التوجهات النسوية قد برزت في الفنون بصورة جدية في العقد السابع من القرن العشرين، إلا أن النسويات وقبل أن يفرضن نظرة تقدمية للسينما أجرين عملية نقد لمخرجات هذا الفن السابقة، ويعتقد أستاذ السينما الإيراني الدكتور احمد الستى أن نظرة الشك التي مارسها النسويات تجاه السينما بدأت من طرح قضايا من قبيل "تصوير المرأة في الأفلام" وقادت إلى التصدي لمفاهيم أكثر عمقا وشمولية وصلت إلى بنية الفيلم.

ومن اللافت في قضية "المرأة و السينما" ٥ أنه وعلى الرغم من أن المعالجة التنظيرية لهذه القضية قد تأخرت إلى السبعينيات من القرن العشرين ، إلا أن حضور المرأة كمخرجة وفي الوقت ذاته صاحبة فكر نسوي يعود إلى عشرينيات القرن، حيث نجد نساء قدمن افلاما بمضامين نسوية واضحة ، ففي افلامها التي تعود إلى عقد العشرينيات قدمت المخرجة الفرنسية جرمين دولاك أفلاما تبحث في أزمة المرأة في المجتمعات الأبوية، وتحلل أفلام دولاك إلى اليوم مكانة مهمة في المباحث النسوية المتعلقة بالسينما ، ومن أبرز هذه الأفلام "مدام بودي المبتسمة" ، وجاء هذا الفيلم في زمن السينما الصامتة و حمل نظرة مختلفة وتضامنية مع المرأة. و قبل دولاك يأتي اسم المخرجة الأمريكية لويس ويبر (١٨٨١-١٩٣٩) ٦ ، التي تعد من



وتغيب في الوقت ذاته.

تختلف وجهة نظر المخرجات الإيرانيات في نظرتهم لقضية غياب الجسد في السينما، وفيما تعتقد تهمينة ميلاني أنها معضلة كبيرة دفعتها أخيراً للجوء إلى الهند لتصوير فيلمها "شهرزاد" الذي يستحيل تصويره في إيران كما تقول، تقلل رائدة السينما الإيرانية- رخشان بني اعتماد- ١١ من هذه المسألة وترى أن المعضلة لا تكمن في القيود الصارمة على حضور المرأة الجسدي بقدر ماتتجلى في الحيلولة دون تناول الكثير من الموضوعات الاجتماعية و إدراجها في قائمة المحظور ، و تميل مخرجة فيلم "سجن النساء" - منية حكمت - إلى مشاركة بني اعتماد في هذا التوجه، وترى أن المهم هو أن يبقى هناك مجال لـ "التحاييل" ، وتذليل الصعوبات قانونياً واجتماعياً. ومن الجيل الشاب ، يحضر الجسد في شكل أسئلة حوارية ملحة، مصبوغا بصبغة نسوية عند المخرجة- مانيا أكبري- ١٢، التي لا تحبذ وصفها بالنسوية.

تبدو طريقة المخرجات الإيرانيات في التحايل على محظورات الجسد ابتكارية، فقد قدمت المخرجة منيعة حكمت ، بطلتها في فيلم "سجن النساء" حليقة الرأس متغلبة بذلك على "حرمة كشف الشعر" ، لتتشكل في السينما الإيرانية ظاهرة "حليقات الرأس" ، ورغم التوظيف الدرامي لذلك في هذا الفيلم والأفلام الأخرى، إلا أنها تمثل في حقيقتها خطوة احتجاجية على هذا المحظور. ونجحت بني اعتماد في تقديم مشهد رقص مؤثر في واحد من أفلامها، وهو الفيلم المهم "نرجس" الذي ناقش للمرة الأولى بصورة عميقة موضوع المرأة التي تبيع جسدها.. وفي فيلم آخر هو "سيدة أيار" غيبت بني اعتماد الرجل كحضور جسدي بالكامل وجعلته يتواجد من خلال صوته فقط في نص عميق ومؤثر لتتمكن من تصوير علاقة بين رجل وامرأة مطلقة. وذهبت أول مخرجة إيرانية بعد الثورة الإسلامية وهي - بوران درخشنده - ١٣ إلى الاستعانة بممثلة أجنبية و التصوير خارج إيران لتتمكن من تقديم صورة واقعية للمرأة.

في هذه السينما التي يعد تقديم لقطة قريبة "close up" ١٤ لوجه المرأة محظوراً بنص قانوني، وتبدو نتائج تحليل محتوى الأفلام الذي أجريته على السينما الإيرانية منذ عام ١٩٧٩ وإلى عام ٢٠٠٩ مفاجئة ، فالسينما النسوية الإيرانية ورغم محظورات الجسد هي سينما تقوم في محورها على المرأة (النوع الاجتماعي) ١٥،



المخرجة مانيا أكبري

من الناحية الجمالية مع تعاطف المشاهد مع مايقدمه الفيلم . وتعتقد مالفي أن النظرة التي تنظمها السينما اجتماعياً، تجد جذورها وفق المصطلح الفرويدي في غريزة التحيز ، وتساهم في لذة المشاهدة التي ترتبط في كشف تفاصيل اختلاف الجنسين .

تصل مالفي إلى نتيجة إلى تقول بأن: دور المرأة في الأفلام انفعالي ، وأن المتعة البصرية تتحدد من خلال النظرة الجنسية و هوية الممثل الرجل في الفيلم .

في ساحة يغيب عنها التنظير ببعده الأكاديمي البحث على هذا الصعيد تظهر التجربة النسوية الإيرانية في صناعة السينما ملفتة للانتباه، ففي مجتمع محكوم بأنظمة صارمة تتواجد أكثر من عشرين مخرجة إيرانية من فئات عمرية مختلفة، بعضهم استطاع أن يحفر لإسمه مكانة مهمة داخل إيران وخارجها ٩ .

مارست السينمائيات الإيرانيات عمليات تحايل طويلة وصعبة، فيها ابتكار وتحد للتغلب على قيود غياب الجسد في السينما، وأبرز هذا "التحاييل" ١٠ نوعاً من السينما تتواجد فيه المرأة كشخصية قوية مؤثرة ، متعلمة، مستقلة تكتسب حضورها وتأثيرها من خلال عوامل عديدة، اجتماعية وثقافية دون أن يكون للجسد تأثيره ، لتتحول المتعة البصرية إلى مسارات أخرى تحضر المرأة فيها

ويمكن القول أن السينما النسوية أو "النسائية" ١٨ الإيرانية في مجموعها هي رواية للقصة من وجهة نظر النساء.

\* فاطمة الصمادي : باحثة وأكاديمية أردنية ، دكتورة في السينما الإيرانية من طهران  
الهوامش و المراجع

[١] - هذه المؤلفات هي بالإضافة إلى كتاب روزن :

[2] Molly Haskell, "The Cinema of Howard - Hawks," Intellectual Digest, April, 1972, 56-58. Haskell, "Howard Hawks: Masculine Feminine," Film Comment 10, no.2, (March -April 1974):34-39

[3] Kaplan ,Popcorn Venus Analyzing the fan- tasy .

[4] - Popcorn Venus, p. 333

[٥] - مقابلة للباحثة مع الناقدة مالي هاسكل بواسطة البريد الإلكتروني

[٦] - مقابلة للباحثة مع استاذ السينما الإيراني الدكتور أحمد الستى، طهران ، حزيران ٢٠٠٩

[٧] Germaine Dulac-

[٨] - بدأت المخرجة الفرنسية الرائدة جرمين دولاك ١٨٨٢-١٩٤٢ حياتها كصحفية في مجلة (المرأة) الفرنسية وهى مخرجة كان لها مساهمتها في إنشاء مكتبة الافلام الفرنسية في باريس عام ١٩٣٦ . ويعتبر فيلما الحفل الاسباني عام ١٩٢٠ و (السيدة بودي المبتسمة) عام ١٩٢٣ من أهم أعمالها السينمائية.

[9] The Smiling Madame Beudet (La Souriante Madame Beudet) (السيدة بودي المبتسمة)

Lois Weber - [10]

Griffith – [11]

The Merchant of Venice - [12]

[13]- قدمت ويبر المخرجة التي تعد اسما بارزا في تاريخ السينما الصامتة عدة أفلام أهمها:

القصيدة الرعوية اليابانية ( A Japanese Idyll (1911

التشويق ( Suspense (1913

كيف يخطب الرجال ( How Men Propose (1913

المنافقون ( Hypocrites (1915

أين أبناي؟ ( Where Are My Children? (1916

وصمة عار ( The Blot (1921

الزوجات الحكيمات جدا ( Too Wise Wives (1921



وشخصية البطل في جميع الأفلام كانت (إمرأة) ومن بين ٦٣٩ مشهرا كان البطل متواجدا فيها وصلت نسبة المرأة البطل الى ٩٢,٥٪. وقدمت المخرجات الإيرانيات صفات جديدة لشخصية المرأة في السينما: امرأة مستقلة جريئة ، متعلمة (٩٠٪ من الشخصيات النسوية في الفيلم متعلمات ) ١٦ تتحمل مسؤولية الحياة بمفردها، وتستند حضورها من نفسها لا من أب أو زوج . قامت المخرجات الإيرانيات بمعالجة قضية المرأة من منظورين:

قدرة المرأة : وتستند من بعض الأدبيات النسوية الدور الاجتماعي : وهو دور ناشيء عن التغيير الواقعي و الملحوظ لدور و مكانة المرأة في المجتمع الإيراني . وعليه لا يعد مفاجئا الاهتمام الذي تبديه المنظرة مالفى بالسينما الإيرانية فالمخرجات الإيرانيات قمن بتغيير نظريتها الشهيرة "التحديق" ١٧، بحيث أصبحت الكاميرا تنظر إلى المرأة بوصفها إنسانا فاعلا و إلى المرأة الفنانة كالنور الذي تؤديه امرأة قوية و مستقلة . و لا تضع نظرة المشاهد في مجال المشاهد الذكر .. وفي هذه السينما تكون المرأة مُشاهدة و مُشاهدة في الوقت نفسه .



المقابلات:

مقابلة للباحثة مع الناقدة الأمريكية مالي هاسكل.  
مقابلة للباحثة مع الدكتور أحمد الستي

مقابلة للباحثة مع المخرجة بوران درخشنده  
مقابلة للباحثة مع المخرجة رخشان بني اعتماد  
مقابلة للباحثة مع المخرجة تهمينه ميلاني  
مقابلة للباحثة مع المخرجة منيجه حكمت  
مقابلة للمخرجة مع المخرجة مانيا اكبري

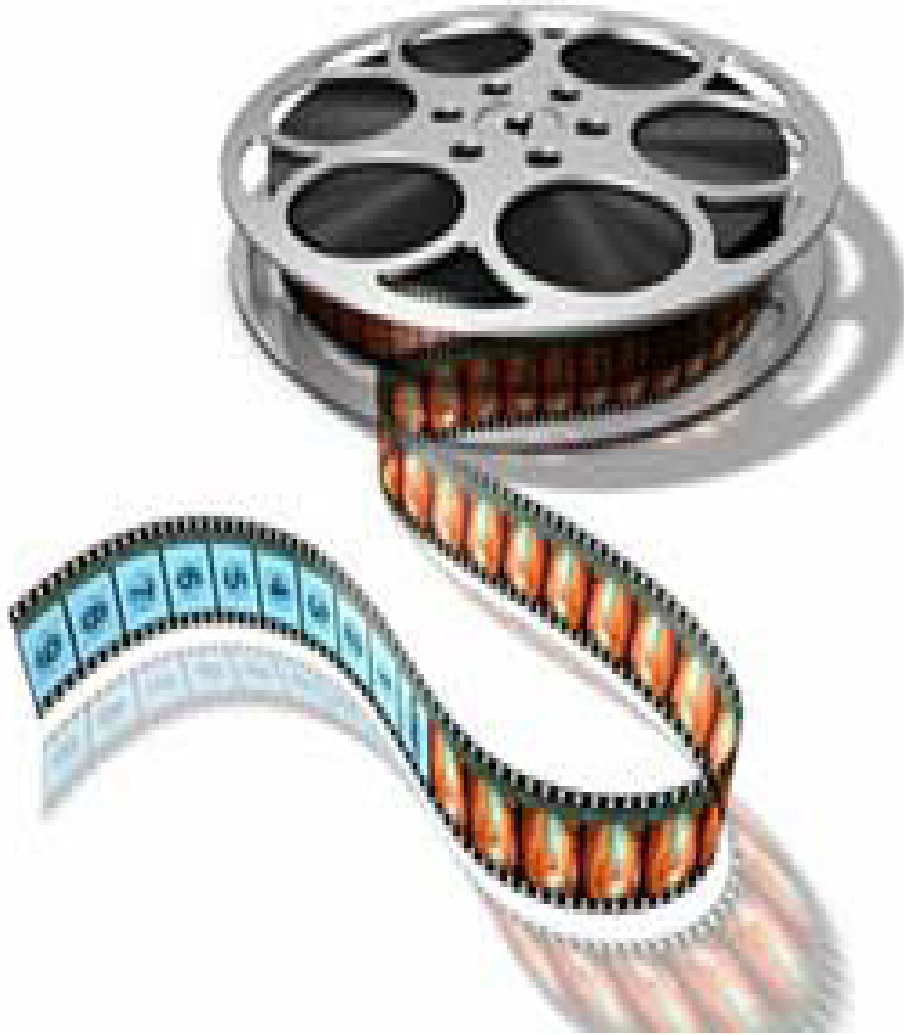
Acker, Ally. Reel Women: Pioneers of the - [14]  
Cinema, 1896 to the Present. New York: Con-  
tinuum, 1991. p. 12-16

Visual Pleasure and Narrative Cinema- [15]

Laura Mulvey- [16]

Partial instinct - [17]

Laura Mulvey (1989). Visual and Other - [18]  
Pleasures. Bloomington: Indiana University  
Press, pp.30-33



## المرأة العربية في الدراما التلفزيونية

نسرین مخلوف



المخرجة السورية رويدة الجراح مع بداية التسعينات من القرن الماضي، والذي رافقته تواجد عدة شركات إنتاج خاصة تملك قوة المال، وتطمح لإنتاج أعمال درامية تلفزيونية بعيدة عن الروتين، تطلب هذا الأمر تواجد كتاب ومخرجين من الجنسين، وهذا ما أعطى للمرأة حضوراً أوفر من المرحلة السابقة التي كانت محصورة بالتلفزيون العربي السوري، وأصبحت الأعمال الدرامية تهتم بتواجد الأنثى المرئية بطريقة أكثر فعالية، وبالأدوات عندما اقتحمت المرأة مهنة الكتابة الدرامية ومهنة الإخراج، اللتين كانتا قاصرتين على الرجال وبذلك وفرت ضمن النص الدرامي، حضوراً للمرأة مما ساهم بوجودها بشكل أوضح وأقرب للواقع، وهذا ما دعا الكتاب الرجال ليدخلوا في عالم المرأة أكثر من السابق ضمن أعمالهم الدرامية لعدة أسباب... منها ما هو تنافسي مع المرأة الكاتبة ذاتها لإثبات أن خصوصية المرأة ليست عصية على الرجل...! ومنها ما هو مطلوب من قبل الجهات المنتجة، والتي تشترط أحياناً الحضور الكثيف للأنثى من أجل التسويق، ومنها ما هو نقل تجارب مهمة صار البوح فيها أمراً ملفتاً وهاماً للمجتمع وللكتاب وللفنان وللمتلقي من الجنسين، وهذا ما فرضته كمية الإنتاج الكثيف والمطلوب، إلى جانب تطور العصر وإثبات حضور المرأة في مجالات شتى، وعلى الأصعدة كافة، وهذه الناحية واحدة من عدة نواح ميزت التجربة الدرامية السورية وفي كل الأحوال كانت النتيجة في صالح المرأة.

وأكدت المخرجة الجراح أن المرأة المرئية تعتبر جزءاً من ذات الكاتب من الجنسين ولكن من بيده القلم وقيادة عملية الإخراج هو من يحدد، وهي عندي من موضع العنق للعمل والمحور والمحركة للأحداث، وليس المقصود في أعمال المعروضة، الأنانية أو التمييز للمرأة فأنا ليس لي صلة بالتمييز ولا أضع المساواة هدفاً، بل أطلب فسحة للتنفس بما قدره الخالق لنا، ورأيت بعضاً من هذه الخصوصية الأنثوية عند السيدات اللواتي يعملن بالمهنة سواء ككاتبات أو مخرجات، وكل واحدة منهن توظف المرأة «المرئية» حسب إمكانياتها الثقافية والاجتماعية، وكمية الحساسية والمعرفة التي تحصل عليها، وبشكل أوضح بنظرة كل منهن لذاتها ولتجربتها.

واتضح بأن تجربة النساء لا تقل أهمية عن تجربة الرجال في المهنة. ولكن لغاية اليوم لم نصل نحن النساء لطرح نماذج نسائية مكشوفة الداخل إلا بعمل يتيم لي وهو «اللحاف» لذلك نرى الرجل العامل بالدراما يطرح المرأة لتكون مرئية بالشكل الذي يعايشه ويستطيع أن يكشف نواحي لم تتطرق لها المرأة المهنية بصفته ذكراً يحق له ما لا يحق لغيره...! والسبب وأعني به نفسي قبل غيري هو الواقع المعاش والظروف المحيطة بالمهنة. فأنا رأيي كمخرجة لي تجربة ما.. أشعر بأن العمل الدرامي المهني بكل تفاصيله الداخلية وغير المكشوفة للمتلقى أو «للمعنيين بالمهنة» وأقصد المدراء بالقطاعين» فيه بالوقت الراهن حالة من الذكورية التي تحاول بشتى السبل الإغلاق على إبداع المرأة والتي كانت في السابق أكثر احتراماً وأكثر أخوية مع فريق العمل المكون من الذكور، وإن كانت هنالك مهن ضمن العمل الدرامي تعطي للنساء فهي محصورة بالديكور والمكياج والمسؤولية عن الملابس...! فليس هناك نساء في مهنة المونتاج مثلاً.. «رغم وجود نساء في هذه المهنة» في التلفزيون العربي السوري، ولم تتواجد لدينا المرأة المصورة...؟! ولا تتواجد المرأة المنفذة للإنتاج، وعندما تريد المرأة المهنية أن تصنع عملاً فيه خصوصية لا تجد المهني المتوفرة فيه تلك المواصفات لأنه مشغول أو مرتبط أو غير مهنته وغادر لمكان آخر. وأوضحت المخرجة رويدا الجراح أن هناك أعمالاً كثيرة تصنع وتسوق من أجل التواجد والدعاية ولقمة العيش، أما حضور المرأة المرئية في تلك الأعمال، فحدث ولا حرج فهي موجودة وبكثرة وأحياناً بإفاضة غير ضرورية وغير لائقة فالقاعدة حالياً كلما أكثر من تواجد النساء الكاشفات «...؟!» في العمل الفني المرئي كان مرغوباً



جان الكسان

هذا ما أشارت إليه الكاتبة الدرامية والمخرجة رويدا الجراح في الاستطلاع الذي أجرته مجلة السينما والمسرح السوري حول صورة المرأة في الدراما التلفزيونية، كيف ينظر إليها؟! ترى الجراح أن: «في داخل كل مخلوق منا تلك البذرتين / الذكورة والأنوثة / وتتضح الناحية الثانية الموجودة في الأنا المخفية لدى الفنان أكثر من غيره لتظهر في أعماله بشكل نسبي حسب الحالة الطاغية أو حسب مفهومه للطرف الآخر فمنهم من ينقل المرأة في عمله الدرامي كحضورها المعروف والمحصور بمواقع محددة كرسنه التقاليد والأعراف وقانون الأحوال الشخصية المجحف بحق هذا المخلوق...! ومنهم من يعطيها موقعا أفضل وذلك حسب تجاربه وثقافته وفهمه للمرأة فيغني حياته وأعماله وأدبه وفنه، أما الخصوصية التي توجد في ذلك الكائن الأنثوي فقلة من الكتاب والمخرجين من يعتني أو يهتم بها، وهنا يأتي ذكر الكاتبات والمخرجات في العمل الدرامي، فأولئك يضعن في حسابهن ما يعني المرأة ويحاولن البوح ببعض خصوصيتها، ويفتحن أبواب داخلها المغلق، إلا أنهن لا يجعلنها هي المحور الرئيس أو العامود الفقري لحمل العمل، ورأت المخرجة رويدا الجراح أن المرأة «المرئية» أصبحت متواجدة بمساحة تقارب تواجد مساحة الرجل وحضورها له فعالية ولم تعد «سيدة» كما كانت في السابق، وذلك للأسباب المذكورة آنفاً، وليس من التباهي القول بأنني أول من جعل المرأة في العمل الدرامي سواء كان أدبياً أو فنياً هي المحور، ولم تصل هذه الخاصية للمتلقى بالطريقة المكتوبة فيها إلا عندما عملت بالإخراج إلى جانب الكتابة الدرامية.



مع منظومتها وقوانينها، وقد لا نجد صورة معتدلة إلا إذا كانت الكاتبة أو المخرجة هي امرأة آنذاك يمكن أن نرى بعض النماذج للمرأة المتعلمة والعاملة والواقعية في آن معاً أو للفتاة التي تذهب خارج محافظتها ربما إلى العاصمة لتدرس وتحافظ على نفسها وشخصيتها وتعود بمخزون علمي وفكري جيد ما عدا ذلك نرى بأن الدراما تعكس صورة المرأة التي ليس لديها اهتمامات فكرية وعملية وتركيزها هو على شكلها أو على بعض الأمور السطحية التافهة في حياة النساء.

وإذا ما حاولت الدراما التصدي لصورة المرأة المتعلمة أو المثقفة فقد تظهرها متسلطة، وتطغى شخصيتها على الرجل كأم وزوجة وعاملة وربما عدة أدوار حسب وضعها الاجتماعي والأسري. وأوضحت ريمة الحجار أنه قد يكون أكبر مطب تقع فيه الدراما السورية هو تعميم النماذج حيث أنها تعرض في العمل الواحد نماذجاً لشخصية نسائية مريضة أو مأزومة، أو منحرفة وتكررها على أكثر من شخصية في نفس العمل أو في أعمال متتالية، مما يعطي صورة للمتلقي غير واقعية، ومرعبة تجاه المرأة، وقد تخوف الأهل وتضع حاجزاً بينهم وبين إرسال الفتاة للتعليم أو العمل خوفاً عليها من الانحراف أو الوقوع في شرك بعض الناس السيئة.

قد يكون واجب الدراما التوعية ولكن بطريقة منطقية مع مراعاة أن من يشاهد كافة الأعمال الدرامية، هم مزيج من مختلف الشرائح العمرية والتعليمية والثقافية، وليسوا نخبة

للتسويق أكثر! ومن هذا المنطلق نرى المرأة وبكثرة في الدراما تأخذ الحيز الذي يضعها كسلعة مرئية، ومن المؤسف بأن بعض الفنانات يسعين ليكن سلعة ويرغبن في أداء دور المرأة السلعة، أكثر مما يبرعن في أداء أدوار أهم وأكثر فعالية! بطولات نسائية فيما تحدث المخرج غسان جبري مؤكداً أن الدراما تعكس واقعا أدبيا وواقعا اجتماعيا معينا، ولقد أثرت الدراما السورية في سورية بشكل خاص وفي العالم العربي بشكل عام في صورة المرأة وتغيير النظرة إليها للمرة الأولى سواء عبر الأعمال التمثيلية أو الأعمال التسجيلية حيث استطاعت المرأة السورية والمرأة العربية أن «ترفع رأسها». وانتشرت الدراما لتقدم للمجتمع السوري المرأة الساخرة - المرأة الأخت - الزوجة - الأم - الطفل -... واستقطبت المسلسلات التي أنتجت في السبعينات والثمانينات بشكل خاص قطاعاً كبيراً من المشاهدين، وما زال المتلقي حتى الآن يذكر الأعمال التي طرحت بجرأة مشكلة المرأة في الحياة الاجتماعية السورية وانطلاقتها نحو العمل، ورغبتها الحققة في اختيار شريك حياتها، ومساهمتها المساهمة الفعلية في بناء المجتمع، وأعترف بأننا مازلنا مقصرين جداً.

وأشار المخرج جبري إلى أن المرأة كانت خلال السنوات الماضية مهمشة بعض الشيء، حيث ندرت الأعمال التي تحملها بطولات نسائية كاملة، لكن بكل فخر يضيف جبري: «نعتمد على السيدات ريم حنا و دلح الرحبي ومي الرحبي في كتابة أعمال تخترق عالم المرأة الصعب علينا نحن الرجال». وأكد أنه حتى هذه اللحظة لم تلامس الدراما السورية عمق النظرة إلى المرأة بسورية فعلى سبيل المثال ما يدعى بجرائم الشرف، وقتل المرأة على الشبهة «بكل أسف» هذه الجناية محمية بالقانون، أما المشكلة الثانية التي نعاني منها ويجب طرحها وهي تعدد الزوجات وظهور المرأة في العمل هل هي مستقلة مالياً أم مكلفة بالإنفاق مثلها مثل زوجها. هناك عدد كبير من الأجواء لم نتطرق إليها منها تزويج القاصر رغماً عنها، مواقف متطرفة بينما اعتبرت ريمة الحجار وهي باحثة في علم الاجتماع أن صورة المرأة في الدراما التلفزيونية السورية متأثرة بمواقف متطرفة، فهي إما المرأة المستكينة المظلومة التابعة اجتماعياً واقتصادياً لسلطة الرجل، أو المرأة المتمردة الخارجة عن بعض القواعد الاجتماعية المعتادة والمألوفة في مجتمعنا السوري فلا نجد صورة وسطاً ما بين هذين الحدين، وقد يعود ذلك إلى وجهة نظر الكاتب أو المخرج أو الرقابة التي قد تحرم أو تسمح بما يتناسب





غسان صبري

والمجتمع.. والمؤسف أن هذه الأعمال تقدم تحت ستار الفن الاستعراضي مثل «خلي بالك من زوزو» في السينما و«شارع محمد علي» في المسرح، وأفلام الإثارة التجارية التي قدمتها الفنانة إغراء في سورية من تأليفها وإنتاجها وإخراجها وبطولتها مثل «بنات الكاراتيه» «نساء للبيع» ومانزال نبحت في عروض الشاشة والمسرح عن الصورة الجديدة للمرأة العربية، عن فهم موضوعي ومنصف للعلاقات المعاصرة التي بدأت تتوسع في مجتمعنا من خلال هذه المشاركة العملية في كثير من المجالات، خصوصاً أن الفن لم يعد مدموغاً بمفهوم «العمل المشين» بل هو اليوم رسالة نبيلة، تؤديها المرأة، كما يؤديها الرجل، في سبيل تحرير المجتمع وتطوره والنهوض به.

ويرى أن المرأة اليوم موجودة في ميادين عدة تتطلب الاختصاص فيما كانت مقتصرة في السابق على الرجال كالعلوم والطب والتجارة والاقتصاد والإلكترونيات والمخابر العلمية والعمليات الجراحية والهندسة والشؤون الحقوقية والكلية العسكرية وسلك الشرطة، حتى الأعمال التي تتطلب جهداً عضلياً وكانت حتى وقت قريب وقفاً على الرجال، فقد اقتحمتها المرأة بجدارة، وتميزت في أدائها، إضافة إلى المناصب الأخرى، فهي وزيرة ونائبة في البرلمان، وأستاذة في الجامعة، وإدارية مسؤولة في القطاعات الاجتماعية والاقتصادية والتربوية والثقافية والصحية، بل رائدة في الإخراج السينمائي.. وفي هذه الميادين جميعها نماذج متفوقات وعاديات يمكن أن تكون مادة حيوية للأفلام والمسلسلات والمسرحيات تطرح من خلالها أبعاد الواقع الجديد لها. وأكد أن الفرصة مازالت متاحة أمام العاملين في هذه المجالات لاستدراك ما فات، ومحاولة استطلاع واقع المرأة أمام العاملين في هذه المجالات، بجرأة وجدية، بعيداً عن لعبة أفلام المقاولات، ومسلسلات التسويق، والمسرح التجاري، وغير ذلك من أمثال هذه الأعمال التي أفسدت الذائقة الجماهيرية وأساءت بإساءة بالغة إلى هذا النصف الجميل من المجتمع. وعموماً، يمكننا القول إن الآراء تقاطعت في نقاط واختلفت في نقاط أخرى، لكن الأسئلة ظلت معلقة، لأن صورة المرأة في الدراما لا تتخطى واقعها، وبالتالي موقعها في النسيج المجتمعي والحياتي أكثر منه صورة مجردة في خيال كاتب أو كاميرا مخرج..

تستطيع التحليل، والتمييز وإسقاط بعض الأفكار، وغيرها من العمليات الذهنية المعقدة.

أما الكاتب جان الكسان فاعتبر أن سينما القطاع الخاص في سورية قدمت على عكس سينما القطاع العام المتمثل بالمؤسسة العامة للسينما أسوأ صورة للمرأة في سلسلة الأفلام التجارية تكشفها أسماؤها: شقة الحب، مقلب حب، رحلة حب، ذكرى ليلة حب، امرأة تسكن وحدها، عاريات بلا خطيئة، بنات الحب، غرام في أسطنبول، حب وكاراتيه، خياط للسيدات... إلخ، وعلى الرغم من النقلة النوعية التي حققتها الأعمال الدرامية التلفزيونية، في محاولة لتجاوز «النمطية السينمائية» إلا أن هذه النقلة كانت محدودة ومبتورة فأضيفت إلى نماذج نساء السينما، نماذج أقرب إلى السلبية مثل: سكرتيرة في شركة تغار منها زوجة المدير «في مسلسلات عدة» طالبة ضائعة في علاقاتها بين زملائها الطلبة، ولهذا تدور أكثر مشاهد هذه المسلسلات في حدائق وممرات كليات الجامعة، من دون الدخول في صميم واقع التحصيل العلمي، مثل مسلسل «العائلة والناس» المصري، ومسلسل «أحلام لا تموت» السوري، والشواهد كثيرة، وأضاف: هناك الكثير من الكتاب والمخرجين لا يزالون يقدمون المرأة في أعمالهم الفنية كعنصر إثارة وتلوين لا غير، تماماً كما يظهرونها في إعلانات السلع، وكأنها واحدة من البضائع المعروضة، وليس من الإنصاف أن يتجاهل هؤلاء النضال المرير الذي خاضته المرأة العربية، ولا تزال تخوضه، في سبيل تجاوز أسوار الحريم والخروج من قوقعة التخلف إلى شمس التحرر ومشاركة الرجل في بناء الوطن

## إشكاليات الخطاب النقدي العربي المعاصر ( ١٩٨٠ - ٢٠١٠ ) أطروحة دكتوراه تقدم بها الباحث علي حسين يوسف من جامعة كربلاء بتاريخ ٧ / ٥ / ٢٠١٣



### الممارسة النقدية .. تناصات أم أستنساخات ؟..

#### المقدمة :-

ينبغي علينا قبل كل شيء ، أن نطرح سؤالا أكثر جدلا ونقاشا ومفاده ببساطة شديدة : هل ثمة مشروع خطاب نقدي عربي معاصر له ملامح واضحة في حياتنا الثقافية والأدبية والفكرية ؟..

في البدء ينبغي علينا الاقتراب من مفهوم (الخطاب) ، فالخطاب وضمن سياق توجهنا هو كل مجموع له معنى (لغوي - شفوي كان أم كتابي - تعليمي ، سينمائي ، رسمي) . فقد يمثل جملة أو فقرة ، أو نصا يتكون من فقرات متعددة ، أو مشروع (كتاب) يتكون من نصوص متعددة وقد تختلف أشكال ومضامين هذا الخطاب وذلك باختلاف مجالاته الدلالية - لذا فإن هذا المجموع يتكون من أجهزة مفاهيمية ومعرفية أو مجموعة من منظومة إجرائية مجترحة تمثل مصطلحات حقل معين من المعرفة ، إن هذا المجموع يقع ضمن منطق جدلي / معرفي قد أتخذ له شكلا معينا .



باتت أضعف أمام مهمينات جديدة أو حديثة أقل ما يقال عنها أنها وافدة .

الإنفتاح على الآخر :

وعليه فان عملية تلاقحنا الفكري مع الآخر في مختلف مدارس واتجاهاته ونظرياته الحديثة عن طريق الترجمة – قد فتحت لنا آفاقاً ومديات واسعة على مجموعة من المفاهيم والمقولات التي شكلت جهازاً اصطلاحياً متشابكاً ومعقداً لمختلف العلوم والمعارف في تشكيل أو أنماج خطابنا النقدي العربي المعاصر معها . لذا نلاحظ في أحيان كثيرة إن خطابنا النقدي المعاصر ، بدا وكأن مصطلحاته معلقة في الفراغ لأننا لا ندرك مرجعياتها الفلسفية ولا حتى تطورها والظروف الفكرية التي ولدت فيها – غير إن ما يميز بين الخطاب النقدي العربي المعاصر – والخطاب الغربي الحديث – هو إن خطاب الآخر مبرمج على أسس نظامية ومصطلحاته مرتبطة ارتباطاً مباشراً بتطور المشروع الثقافي الغربي نفسه ، بينما هو لدينا أصبح في فوضى الأجتراح واللامعقول .

وللحقيقة نقول: إن من بين هذه المفاهيم التي نقلت إلى العربية مفهوم (الحدث) و(ما بعد الحدث) ، أو الحدث (البعدية) . لقد كانت الحدث حدثاً حقيقياً عاشته الثقافة الغربية ، بدءاً من الحافة الأخيرة للقرون الوسطى ، إذ

يعطي الطابع المميز لذلك الحقل المعرفي ، وعليه فان هذا الطابع أو قالب (الدمغة) يعدّ من خصائص هذا الخطاب . ولكن هل ثمة إشكالية حقاً في تكوين خطاب نقدي عربي ؟.. نقول وبأختصار شديد ثمة نكسات تاريخية لا يمكن أغفالها أو التغاضي عنها ساهمت بتقويض دور الخطاب كمفهوم أنجز نوع ما أسس وأدوات ومنهجية في الفكر والفلسفة والمعرفة وفي مختلف العلوم الأخرى ، وعند إعادة محاولة شكله في عصر النهضة أو اليقظة أو عصر التنوير كما يسمى على يد عبدالرحمن الكواكبي ورشيد رضا وبطرس البستاني والأب أنستاس ماري الكرمللي ومحمد عبده ورافع رفاعة الطهطاوي وجمال الدين الأفغاني و طه حسين وعلي عبدالرازق وفرح انطوان ..... وغيرهم ، فبدل أن يسترجع الخطاب ( نقصد خطاب جماعة التنوير ) هيئته بأستناده لمفاهيم حديثة في تثبيت مرجعياته بوصفها تنبثق عنه راح يتلمس طريقه عبر حقول معرفية تقع خارج نظامه وأدراجها ضمن سياقات تبليغية .

لا أشكال في بواعث المعرفة أين ما وجدت التي تدخل ضمن الاستيعاب وليس الاندماج بحيث لا يمكن أن يستمد شرعيته من مثاقفة خارج اطر الهوية وتميزها وخصوصيتها ، على حساب تاريخ منظومتنا الفكرية التي

الحدث من خلال تعرّفه على المشروع الثقافي الغربي ..؟  
والسؤال الأكثر أهمية – هل ثمة خطاب نقدي حداثي  
عربي استطاع من خلاله المثقف العربي تأكيد هويته ..؟  
من هنا نقول : نعم ثمة إشكالية دائمة وقائمة في تشكيل  
خطاب نقدي عربي . فمنذ ثمانينات القرن العشرين ( )  
وهي المدة التي حددها الباحث في أطروحته التي تمتد بين  
( ١٩٨٠ - ٢٠١٠ ) أخذ النقد العربي يتعرّف على مفهوم  
( التفكير ) وبعد الناقد العربي السعودي ( عبد الله الغدامي )  
من أوائل الذين أشاروا إلى هذا المنهج في كتابه المعروف  
( الخطيئة والتكفر ، من البنيوية إلى التشريرية – قراءة  
نقدية لنموذج إنساني معاصر ) الصادر عام ١٩٨٥م .  
وفي عام ١٩٨٦م أصدر كتابه الثاني ( تشرير النص  
– مقاربات تشريرية لنصوص شعرية معاصرة ) الذي  
كان أقرب إلى المنهج البنيوي والدراسة اللسانية في تناوله  
للنص الشعري المعاصر – منه إلى المقترّب التفكير أو  
التشريح . لكن الناقد لم يقدم في هذا الكتاب منهجا ، أو  
يؤسس لدراسته بل قدم رؤيته (للحدث) بعنوان : ( بين  
يدي الخطاب – الحدث وإشكالية الرؤية ) . وهذا ما يؤكد  
إن مصطلح ( التفكير ) قد فهم على أنه مرادف ( للتحليل )  
في الدراسات النقدية .

بينما نجد الناقد الجزائري ( عبد الملك مرتاض )  
هو الآخر بدا مقترّباً في اشتغاله من المنهج البنيوي  
والتحليل اللساني للأدب . فقد أصدر عام ١٩٨٦م كتابه  
( بنية الخطاب الشعري – دراسة تشريرية لقصيدة أشجان  
يمنية ) ، وفي عام ١٩٨٩م أصدر كتابه الثاني وهو دراسة  
لقصة ( جمال بغداد ) وهي من قصص ألف ليلة وليلة  
بعنوان : ( ألف ليلة وليلة ، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية  
جمال بغداد ) .

وعليه فإذا ما تفحصنا هذا المنجز النقدي منذ منتصف  
ثمانينات القرن الماضي تتكشف لنا حقيقة إن هذا المنهج  
ظل بعيداً عن التطبيق العلمي الدقيق في النقد العربي  
الحديث . والسبب في ذلك هو إن آليات الاشتغال في المنهج  
التفكيكي تنسم بالصعوبة والدقة ولاسيما في مجال التطبيق  
. وما ينطوي عليه من أثر أيديولوجي ، إلا إن هناك بعض  
الدراسات النقدية التي تعلن تخليها عن الهدف الأيديولوجي  
مستخدمة آلياته الإجرائية لا بهدف تهديم المركز بل من  
أجل الإمساك به وتثبيتته كما فعل الناقد العراقي ( مالك  
المطلبي ) في دراسته الموسومة : ( بنية البياض – قراءة

بدأت آنذاك عند الآخر – حدث فعلية في مختلف شؤون  
الحياة ببعدها الفني والعماري والتكنولوجي ، وحتى في  
التعامل الحياتي اليومي وذلك بفعل الفئات النخبوية التي  
أثرت في مجتمعاتها . وبهذا المعنى وكما يؤكد الناقد  
والمفكر العربي مطاع صفدي – إن الحدث أصبحت  
لديهم حالة ( محايثة ) – والمحايثة تعني بالضبط حالة  
معايشة في صميم الواقع اليومي ، أي لتلك النخب والجهات  
الفاعلة في المجتمع .

هكذا إذن أصبحت الحدث واضحة جداً بالنسبة  
للغربي . فالغربي يمرحل حضارته على أساس إن هناك  
الفلسفة القديمة ، أو العهد القديم ، أو العصور القديمة ،  
تلك التي تمثل الأصول الإغريقية للفلسفة وللغربيين  
فالمجتمعات التي سيطرت فيها الكنيسة كعقيدة وفكر  
سميت بالمجتمعات القروسطية الأوروبية – وقد جاءت  
ثورة الحدث على هذا النمط من المجتمعات المتشددة .  
لذا فإن أية محاولة فكرية تعارض هذه القوانين والسنن  
بمثابة خرق لسلطة الكنيسة . فجاءت الحدث الغربية كفكر  
تمرد على كل هذه الأعراف . من هنا ولد مفهوم أو  
مصطلح آخر ، ألا وهو مفهوم ( القطيعة ) مع القرون  
الوسطى من حيث إنها فلسفة وعقيدة وأيديولوجية وسلوك  
وقيم . وتجلي هذا التغيير في فهم العلوم والتعامل معها  
. وكانت نتيجة هذا التغيير أن خرج الأوروبيون إلى العالم  
واكتشافهم لأمريكا .

إن النقطة الجوهرية التي ينبغي تفهمها لمفهوم  
( القطيعة ) – هو إن القطيعة هي انفصال في الوقت الذي  
تكون فيها على اتصال بالماضي . وهكذا بدأت القطيعة مع  
الميتافيزيقيا التي كانت وراءها . فبعد إن كانت الكنيسة  
تؤكد ( اللامتناهي المفارق ) الذي هو سلطة عليا مطلقة –  
أصبح يقابلها الآن لامتناه آخر هو ( الإنسان ) ، إذن نزلت  
الحدث من مستوى ( المفارقة ) إلى مستوى ( المحايثة ) . إذ  
لا يجد الإنسان أمامه إلا الإنسان . وبهذا المعنى أصبح  
الإنسان هو اللامتناهي الحقيقي ، وأنه هو القادر وهو  
المستطيع وهو المفكر وهو المخطط وهو الصانع لتاريخه  
الحاضر وهو الذي يخطط لمستقبله بنزعة إرادوية . ولكن  
السؤال الذي ينبغي طرحه – هل شكل الخطاب النقدي  
العربي طابعه المميز ..؟ وهل تعرّف الإنسان العربي على  
ذاته من خلال وعي الآخر عبر تنظيمه لمراحل تطوره  
الحضاري ..؟ هل أستوعب الخطاب العربي – درس



الغرب ابتدأت فعليا على يد الشكلايين الروس التي تكونت من حلقة موسكو لدراسة اللغويات وجمعية دراسة اللغة الشعرية في سانت بيترسبورج عام ١٩١٦م وكان من أبرز منظريها شك洛夫سكي (ت ١٩٨٤)، وفلاديمير بروب (ت ١٩٧٠) وباختين (ت ١٩٧٥) الذين دعوا إلى ما أسموه بـ (أدبية الأدب) والبحث عن الخصائص التي تميز النص الأدبي عما سواه من النصوص. ثم ذكر الباحث بعد ذلك مدرسة جنيف ومن أبرز ممثليها سوسير (ت ١٩١٣)، وقد وقف الباحث عند طروحات هذا العالم اللغوي المتمثلة بمفهوم الثنائيات وأهمها ثنائية اللغة والكلام، وثنائية الدراسة التاريخية والوصفية، والصوت والمعنى، والادل والمدلول، والأختيار والتأليف والحضور والغياب ثم ثنائيات البنية والحادثة، والفونيم والألفون. ثم عرج بعد ذلك على أسهامات آراء هيلم سليف في ظهور تيار نقدي جديد سمي (بالنقد الجديد) وهو مدرسة نقدية أمريكية، ثم ذكر بعد ذلك النقد الماركسي عند (مدرسة فرانكفورت) التي أستخدمت إلى طروحات ماركس وأنجلز ومن أبرز منظريها جورج لوكاتش (ت ١٩٧١)، ثم تيار (ما بعد النقد الماركسي) ومن أبرز منظريه غرامشي (ت ١٩٣٧) وأدوراد سعيد وبينديكت أندرسون، وهانز رورت يابوس، وجيرنبلات، وتيري إغلتن وقد أفاد هذا التيار من علم النفس الفرويدي، والظاهراتية، والوجودية. ثم تناول الباحث بعد هذا العرض التاريخي المدرسة التفكيكية وهي إحدى تمثيلات ما بعد البنيوية مؤكدا في استعراضه على أن التفكيك قام على معارضة المسلمات السائدة مستندا على التشكيك وزعزعة كل يقين، مستطرقا في كلامه: حتى وصل الشك إلى قدرة اللغة على نقل الأفكار نقلاً موضوعياً ويعد دريدا رائد التفكيك الأساس، وقد قسم التفكيك إلى مدرستين أحدهما مدرسة يال الأمريكية، والأخرى مدرسة تيل كيل الفرنسية ذات الاتجاهات النقدية والخلفيات البنيوية ومن روادها (بارت، وفوكو، وتودوروف، وديلوز، وغاتاري، وموريس بلانشو).

ثم أخذ الباحث يستعرض ظهور نظريات التلقي والقراءة والتأويل بوصفهما أفرازا من أفرازا التفكيك إلى أنها أستخدمت إلى مقولات الشكلايين وظواهرية أنجاردن وهورمنوطيقا غادامر مؤكدة على العلاقة بين القراءة والنص جاعلة من القراءة نشاطا خلافا يوازي العمل الأدبي. ثم تطرق الباحث على ذكر المدرسة السيميائية المستمدة مقولاتها من العالم اللغوي دي سوسير وبيرس

في المملكة السوداء)، بينما نجد آخرين ممن استفادوا من الأثر الأيديولوجي في سبيل الانقراض على المراكز المعرفية والثقافية والاجتماعية والسياسية دونما الحاجة إلى استخدام آليات المنهج وأدواته الإجرائية. ومن هؤلاء (كمال أبو ديب) والشاعر (أدونيس) وعلى هذا الأساس هذا فقد أشار أدونيس إلى نقد الموروث وتفكيكه وذلك بقوله: (أعظم ما في الفكر الغربي اليوم هو تفكيك الغرب، هيدجر هو المفكك الأعظم). وبمقولته الشهيرة: (يبدأ الفكر العربي الإسلامي بتفكيك ذاته أولا يكون). وبهذا المعنى نفهم من حديثه، إن فهمه للحادثة العربية هي: (إن الحادثة هي بالضرورة إنشقاق وهدم عن النظام المعرفي القائم بأكمله) – أي لذلك النظام التقليدي والذي لا يتم إلا عبر تفكيكه وتجاوزة، إذ لا يمكن أن يكون في المجتمع العربي حادثة ولا فكر حديث، إلا بالجهر في تفكيك هذا النظام.

وإذا ما كان الخطاب النقدي يتوجه إلى النص بصفته نظاماً قائماً بذاته يحتوي على قوانينه، وسننه وأعرافه التي تميزه عن باقي النصوص الأخرى، نقول من خلال حديثنا إننا نرمي من وراء ذلك، أن الخطاب النقدي، هو أولاً وقبل كل شيء، هو ممارسة قرائية للنصوص، واهتمامنا هنا ينصب على النصوص الأدبية، أو الفنية. ومن هذا المنطلق ومن خلال سياق ما طرحه الباحث (علي حسين يوسف) في أطروحته (إشكاليات الخطاب النقدي العربي المعاصر) نطرح سؤالنا الآتي ما النص؟ فإذا كنا نعني به ذلك الوسط الروحي، أو منطقة الكشف، ذلك المجال الحيوي الذي تتفاعل فيه كينونة المؤلف بكائناته / أشيائه، وبغياب هذا العالم. إذا ما هو مجال النص الأدبي؟

الباحث حصر موضوع أطروحته في الثلاثين سنة الأخيرة أي ما بين عامي (١٩٨٠ – ٢٠١٠)، وهنا لا يخفى على المتتبع للخطاب النقدي العربي المعاصر، لما لهذه السنين الثلاثين من أهمية كبيرة والتي لعبت دورا كبيرا في محاولة بلورة خطاب نقدي عربي معاصر مستفيدا من تلك المفاهيم والاتجاهات الفنية ومخترقا الأسس النظرية في تحليل المضامين ودراساتها من كل الوجوه فكريا ونفسيا واجتماعيا بوصف أي نص (حمال وجوه) بينما الأطروحة اهتمت بالمرحلة التاريخية التي مر بها هذا الخطاب وبدأت عبارة عن تتبع سينوغرافي لتحولاته سواء كان ذلك على مستوى الخطاب الغربي أو العربي. يذكر الباحث في تمهيده: أن حادثة الخطاب النقدي في

كتابة الاختلاف والهدم والانفتاح على الغير عبر الحوار والتفاعل والتناص. وعلى هذا الأساس نرى أطروحة الباحث علي حسين يوسف قد خلت من أسئلتها المركزية وهي الإشكالية التي يحملها مفهوم ( ما بعد الحداثة ) وهل يعد هذا المفهوم مفهوما علميا أم جاء ليؤرخ مرحلة مهمة والمتثلة بالقطيعة المعرفية ولما أراد الباحث أن يقف عندها ويطلق أسئلته المركزية دعاها بالمراوحة بين التراث والمعاصرة .

إذا ما هو مفهوم ما بعد الحداثة ..؟ وما سياقها التاريخي والأبستمولوجي ( المعرفي ) ؟ وما هي مرتكزات هذا المفهوم ومكوناته النظرية والتطبيقية والمنهجية ..؟ وما هي أهم النظريات التي رافقت ما بعد الحداثة ؟ وما هي أيجابياتها وسلبياتها ..؟ تلك هي الأسئلة التي كان من الممكن على الباحث طرحها في أطروحته . هذا وقد ظهرت ما بعد الحداثة في مجال التشكيل والرسم والعمارة والهندسة المدنية قبل أن تنتقل إلى الفلسفة والأدب والفن والتكنولوجيا وباقي العلوم والمعارف الإنسانية ولا يمكن الحديث عن ما بعد حادثة واحدة بل هناك ما بعد حادثة عامة وما بعد حداثات فرعية وجملة القول أن ما بعد الحداثة قد غزت جميع الفروع المعرفية كالأدب والنقد والفن ، والفلسفة والأخلاق ، والتربية وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا وعلم الثقافة والاقتصاد والسياسة والعمارة والتشكيل . من هنا نرى أن هذه المرحلة وهي من أخطر المراحل التي تلحقها خطابنا النقدي العربي المعاصر وهي تستند إلى مجموعة من المكونات والمرتكزات الفكرية والذهنية والفنية والجمالية والأدبية والنقدية وقد حصرها الناقد الموسوعي الدكتور جميل حمداوي في كتابه الموسوم ( نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة ) في النقاط الآتية :-  
التقويض ، التشكيك ، الفلسفة العدمية ، التفكيك والانسجام ، هيمنة الصورة ، الغرابة والغموض ، التناص ، تفكيك المقولات المركزية الكبرى ، الانفتاح ، قوة التحرر ، إعادة الاعتبار للسياق والنص الموازي ، تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية ، الدلالات العائمة ، ما فوق الحقيقة ، التخلص من المعايير والقواعد .

ممارسة نقد النقد :  
ففي ممارستنا القرائية للأطروحة نواجه الباحث وهو يصرح في مقدمته قائلاً : ( هذه الأطروحة تمثل محاولة للاشتغال في نقد النقد ، والجهد المبذول فيها يمثل قراءة نصوص نقدية أختصت بدراسة الشعر العربي - القديم والحديث - أما اختيار موضوع الأطروحة فينهض على



جوليا كرسنتيفا

الذي قام بدراسة الرموز والعلامات ( الأيقونة ، الإشارة ، الرمز ) ، ويقول الباحث ومن المناهج النقدية الجديدة القائمة على لسانيات اللغة : النقد الثقافي الذي أسسه فنست ليتش وذلك بتحويل النقد إلى نقد معرفي .. ثم ظهر النقد النسوي المهتم بتاريخ المرأة مبرزاً التأكيد على المرأة الناقدة والمنتجة للنص .

ومن هذا الاقتباس يتضح أن الباحث في أطروحته لم يركز بحثه على سنوات موضوع البحث الممتدة من ( ١٩٨٠ - ٢٠١٠ ) وهي مرحلة تسمى بمرحلة ما بعد الحداثة والتي نقصد بها النظريات والتيارات والمدارس الفلسفية والفكرية والأدبية والنقدية والفنية التي ظهرت في هذه المرحلة ، وقد رأى الناقد الجزائري الدكتور جميل حمداوي أن هذه المرحلة جاءت لتقويض الميتافيزيقا الغربية، وتحطيم المقولات المركزية التي هيمنت قديماً وحديثاً على الفكر الغربي ، كاللغة والهوية والأصل ، والصوت والعقل مستخدمة في ذلك آليات التشكيك والتشكيك والاختلاف والتغريب ، مما أدت إلى ظهور فلسفة الفوضى والعدمية والتفكيك واللامعنى والانظام ، وتتميز ما بعد الحداثة بقوة التحرر من قيود المركز والانفكاك عن اللوغوس والتقليد وعلى ما هو متعارف عليه وممارسة

عاليين في مجال التأويل و الشروح و التفسير و اختلاف التصورات و المقولات و الخلفيات الفكرية و المنهجية، الحافزة على أن يصبح نقد النقد حفرا في كيان النص النقدي .

المثاقفة النقدية : لقد حاولت الدراسات والبحوث التي تهتم بالحدثة وما بعد الحدثة وخاصة في المرحلة التي خصصها الباحث في الثلاثين سنة من مشروع أطروحته هذه ، هو أستاذ ما يطرح من مقولات وأصطلاحات ومفاهيم وأفكار فلسفية ومعرفية سواء على الصعيد التنظيري أو التطبيقي ، وذلك في ما يتعلق بالثقافة النقدية ، وبنظرية النقد الأدبي ، وبالمعرفة الأدبية ، وبطرائق التحليل وكل هذا يأتي لبورة خطاب نقدي عربي معاصر يواكب هذه المرحلة المهمة ، أن هذا التلاحق الفكري مع الآخر والانفتاح معه على شتى المستويات ، الهدف منه هو الدفع بعجلة النقد الأدبي العربي للانخراط ضمن مسيرة النقد العالمي وخاصة عند دخولنا في الالفية الثالثة ، وهذا يأتي عن غير ثقافة قومية وعن روح تقدمية ، خاصة وان قرننا الجديد قائم على أرهصات عولمة كاسحة لكل شيء وفي كل شيء .. لذا نرى الثقافة النقدية الحديثة في العالم العربي قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالتطورات التاريخية والاجتماعية منذ بدايات القرن، الشيء الذي دفع إلى إعادة النظر في كثير من التصورات والمفاهيم الثقافية بكاملها، وجعل مسألة العلاقة بين ما هو أدبي وما هو سياسي تحتل موقعا بارزا في كل ذلك. و نتيجة هذا أصبح الخطاب النقدي العربي نفسه في الواجهة وكان عليه أن يجدد آلياته في العمل ، ولما كان المنهج البنيوي قد دخل إلى عالمنا العربي عن طريق الترجمة ، وذلك بتلاحق الأفكار مع الآخر رأى فيه النقاد والمفكرون خير سبيل في بلورة خطابهم النقدي بعد إن كان يخلو من منهج منضبط كالبنيوية التي تركز ارتكازا كبيرا على النص ، لذا بدا النص لديهم أشبه بساحة حرب تعج فيها المعارك والأحداث ، فأصبح النص عالم قائم بحد ذاته يحمل قيمه وسننه وأعرافه ومعاييره الخاصة بعيدا عن كل ما هو خارج نصي ، حتى صرح الناقد الفرنسي المشهور رولان بارت بموت المؤلف ، وعلى الناقد في المنهج البنيوي أن يبحث عن آلياته التي أرسى أسسها العالم اللغوي دي سوسير في اشتغالاته التي أفضت إلى كيفية اختراق النص والكشف عن الهيكلية البنائية له .. ولما لوحظ أن ذلك قد يؤدي إلى الانغلاق وإلى

عاملين اثنين : الأول يتمثل في رغبة الباحث في العمل في ميدان نقد النقد ، أما العامل الآخر فيتمثل في قلة الدراسات في هذا الحقل ، وعدم تقديمها رؤية شاملة لإشكاليات النقد العربي وأختصاص أكثرها يتمثل بدراسة إشكالية واحدة من تلك الإشكاليات ) ، ثم يلاحظ المتتبع لهذه الفقرة أن هذا القول هو ليس قول الباحث ولا تصريحه الأساس الذي بنى عليه بحثه ، إذ أن هذا الاقتباس قد وضع عليه هامش رقم واحد وعند قراءتنا له يحيلنا إلى أطروحة دكتوراه للباحث محمد غانم الموسومة ( إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي ، قديمه وحديثه ) ، وهذا يؤكد لنا أشكالية التضمنين والأنجرار وراء التضييل بطريقة فنية ومرنة والأكثر من ذلك محصنة ، ومن جانب آخر نلاحظ أن ما يصرح به وما يتوصل إليه من معطيات فكرية ورؤى تستبطن الخطاب النقدي العربي ما هي إلا أستنتاجات الآخرين ، وبدأت الأطروحة بأكملها عبارة عن مواد تجميعية قام الباحث بربط أنساقها المقتبسة من مصادر ومراجع عديدة وصحبها في السياق العام في تكوين ما يشبه بخطاب نقدي.. وبدأ الباحث بعيدا عن الممارسة النقدية أو القرائية التي أراد منها أن يكون اشتغاله قائما على ممارسة نقد النقد ، إذ أن مصطلح ( نقد النقد ) هو عبارة عن نشاط فكري نوعي، فهو قديم في مادته حديث في مصطلحه، وهذا ما تؤكد مناظرات العرب القدامى و مساجلاتهم، من قضايا أدبية و بلاغية و نقدية نظرية و تطبيقية ، غير أن الخطاب النقدي العربي ظل مفتقرا إلى الوعي لهذا المفهوم و التنظير بحدود مادته المعرفية ، من هذا المنطلق نلاحظ الدراسات النقدية الحديثة منشغلة ( بطرح جدلياتها ورؤاها المعرفية بشأن الوعي بمصطلح (نقد النقد)، و الإحاطة به و تعريفه، وصولا إلى حصر حدوده، وفك الالتباس الحاصل بينه و بين الحقول المعرفية الأخرى، لاسيما النقد الأدبي الذي بدا مهتما بشأن التأويل وهورمونوطيقا النصوص (١) المقدسة وذلك برفع الغطاء المقدس عنها وطرحها على مائدة النقاش أو ما تسميه بعض الدراسات الحديثة بـ ( نظرية الحجاج ) ليكون محط اهتمام نقد النقد بوصفه كلاما في النقد يمثل، سواء أكان في شكل صياغة معرفية مكتملة أم شبه مكتملة، ضربا من القراءة المواجهة لقراءة أخرى، مواجهة لا يمنع اختلاف درجاتها حدة و لطفا و بلوغها مرات كثيرة حد التملق و التزلف، مصادمة النقد فيها للنقد الآخر ، والناقد الذي يمتلك هذه الخبرة في صناعة الكلام النقدي يكون موسوعيا و ذا خبرة و اتساع



الحد من قيم النص الذي لا يمكن تعطيل أبعاده الوظيفية في مجتمع تتكالب عليه الأحداث القاسية، أخذ سهم النقد يتوجه نحو الدراسات السوسيو- نصية التي تجمع بين ما هو نصي تكويني وما هو اجتماعي أو بيوغرافي أو نفسي أو معرفي مما لا يمكن الاستغناء عنه أو توقيفه من دلالات النصوص المختلفة، وعلى وفق هذا التصور نلاحظ أن المشهد النقدي العربي المعاصر يعج بالدراسات التحليلية والدراسات الجدلية التركيبية والدراسات التأويلية المفتحة على مفاهيم القراءة والسيمولوجيا والهيرمينوطيقا وما إلى ذلك، فهذا يعني أن عملية المثاقفة النقدية قد فرضت تطوراً ملحوظاً في المناهج والمفاهيم وطرائق التحليل بشكل قد يعتبره البعض تبعية أو خضوعاً للهيمنة الغربية في هذا المجال كما في غيره من المجالات. هكذا راح الخطاب النقدي العربي متأثراً بالألسنية والسيمولوجية والبنوية والتفكيكية وسواها مما أنتجت الحداثة وما بعد الحداثة .. من هنا ولدت دراسات ومقاربات عديدة تبحث في إشكالية المصطلح النقدي نذكر منها ( ما قام به د. إحسان عباس ورؤيته بأنه ليس لدينا مصطلح نقدي يوازي ما جد في مصطلحات النقد الغربي، فتأتي الترجمات العربية كلها اجتهادات، لأن المذاهب النقدية في الغرب ليست مجرد مصطلح، فالمصطلح لم ينبت إلا بعد قيام المدرسة الفلسفية التي يعتمد عليها الناقد، فضلاً عما أشار له الناقد كمال أبو ديب من أنه لا يستطيع استخدام المصطلحات التي ظل يستخدمها من جديد مثل الجماليات والبنوية في كل السياقات، فيقوم بتغييرها أي يجعلها قادرة على استيعاب كل ما يريد التعبير عنه، دون إغفال السياق الدال لجهة تعقيد المصطلح، ومقاربتة لدى النقاد العرب، من أمثال د. عبد السلام المسدي، الذي يرى بأن لا مخرج لنا من مشابهة المعضلة الاصطلاحية في ارتباطها بالمسألة الفكرية وبالقضية الثقافية بالاستشراف الحضاري الفسيح إلا بتأسيس ثقافة معرفية بعلم المصطلح (٢). وعلى وفق هذا السياق الفكري في تلاقحنا مع الآخر دخلت الترجمة عنصراً مهماً وحيوياً في ترجمة المصطلحات والمفاهيم .. فنلاحظ أن أغلب المترجمين والنقاد العرب لا يحبذون التحيز في ترجمة المفاهيم الغربية حيث يعتقدون في تصورهم أن هذه المفاهيم هي مفاهيم كونية وعالمية متعالية عن الزمان والمكان وعن أية خصوصية تاريخية وحضارية، وليس لها أية صلة بمضمون فلسفي أو عقيدة دينية ، أي بمعنى أن أغلب المترجمين يأتون من حقول

معرفية وعلمية ليس لهم صلة أو معرفة بما يسمى بالخطاب النقدي العربي الأمر الذي نتج عنه لدى البعض ما يمكن أن نسميه بالترجمة الحرفية الآلية لهذا المفهوم. وهذا ما تنبه إليه كثير من النقاد والدارسين العرب، وفي مقدمتهم المفكر المصري عبد الوهاب المسيري وسعد البازعي وعبد العزيز حمودة. فقد أكد المسيري في أكثر من موضع من دراساته، تحيز المفاهيم الغربية وارتباطها بمعجمها الحضاري وسياقها التاريخي الذي نشأت فيه .. وعلى وفق إشكالية مفهوم الترجمة التي يعد من المفاهيم الضرورية والحيوية في الحراك الثقافي ، فكل أمة تملك لغتها الخاصة وكذا أعرافها وقوانينها وتقاليدها وأرثها الحضاري المتمثل بمفكرها وفلاسفتها ، يصرح المسيري ذاكراً النقاط الآتية التي تتعلق بترجمة المفاهيم وهي :

١- كل دال متجذر في تشكيل حضاري فريد، له لغته المعجمية والحضارية الفريدة، ولذا فالدال (وحقله الدلالي) مرتبط بسياق حضاري محدد، ويشير إلى ظواهر بعينها دون غيرها (٣) .

٢- الدال بطبيعة الحال لا يشير إلى مدلول خارجي وحسب، وإنما يحتوي أيضاً على وجهة نظر من سكه وزاوية رؤيته واجتهاداته (منظوره) ... (٤) ، والأمر نفسه لاحظته سعد البازعي حيث يقول: ومن هنا كان الملاحظ على كثير من المترجمين والباحثين العرب تغليب قيمتي الصحة والدقة، بعيداً عن المسألة الناقدة، فيما يبحث ويتلقى عن الثقافة الغربية إجلالاً واحتراماً لذلك المصدر الذي يبدو وكأنه لا يجوز التصرف فيما يرسل. الصحة والدقة تحيل عمليتي الترجمة والتواصل المعرفي إلى عملية نقل تراعي الدقة والضبط، وتحاول أن تكون زجاجاً شفافاً يمرر المعرفة دون أن يؤثر فيها (٥) .

فبعد إن أخذ الباحث تعريفات إشكالية مفهوم المثاقفة والمثاقفة النقدية المتعددة في أطروحته قدم لنا مسحاً شاملاً تجميعياً ومبسطاً ذاكراً فيه أهم فلاسفة الغرب ومفكره ، من أجل أن يبرهن مدى تطور العقل الغربي في صناعة مشروعه الفكري ليقابله بالغياب الفلسفي والفكري الذي يعتري العقل العربي وذلك لمرور هذا العقل بمحطات سكون منذ سقوط بغداد على يد هولاكو والمراحل التاريخية التي بقيت فيها الشعوب العربية تحت سيطرة الاستعمار .. فالباحث بدأ مشروعه البحثي من إشكالية المثاقفة النقدية



#### المصادر

- ١ / . (في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره - د. نجوى الرياحي القسطنطيني - مجلة عالم الفكر ، العدد ١ ، المجلد ٣٨ يوليو - سبتمبر ٢٠٠٩ : ٥١) .
- ٢ / الإحالة إلى مقال : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد- د. يوسف وغليسي / أنترنيت رابط <http://www.neelwafurat.com/itmpage> .  
search=books&١٩٧٧٣٤-asp?id=lbb١٦٦٢٧٨
- ٣ / الإحالة إلى مقال : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد- د. يوسف وغليسي / أنترنيت رابط <http://www.neelwafurat.com/itmpage> .  
search=books&١٩٧٧٣٤-asp?id=lbb١٦٦٢٧٨
- ٤ / ( عبد الوهاب المسيري: اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود ، دار الشروق ، القاهرة ، ط١ ، ١٤٢٢ هـ / ٢٠٠٢ م. ص: ١٩٦-١٩٧ ) .
- ٥ / ( سعد البازعي: استقبال الآخر ، الغرب في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء/ بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٤ ، ص: ٢٣٥) .

، حيث تناول في المبحث الأول : المتن النقدي المترجم ، وإشكاليات القراءة والتفسير ، أما المبحث الثاني حيث تناول فيه : إشكاليات المصطلح النقدي ، والمبحثان عبارة عن مسح تاريخي شامل ومبسط وسريع الإيقاع مما جعله يبتعد ابتعادا كليا عن أهم نقطة أكد عليها الباحث والتي ذكرها في مقدمته وهي : أن هذه الأطروحة تسعى إلى أن تمثل محاولة للاشتغال في ميدان نقد النقد ..

الخاتمة :- من هذا كله نستنتج ومن خلال تتبعنا لقراءة الأطروحة أن الخطاب النقدي العربي المعاصر يعيش أزمة حقيقية ، وأن آليات قراءتنا للنصوص الإبداعية العربية بقيت على حالها وصفية وتعريفية ، أضف إلى ذلك أهمية ما تناولته من مفاهيم واصطلاحات فلسفية التي لم تكن خافية على أحد من أنها ساهمت بشكل أساس في توسيع الطروحات الفكرية والنقدية و كشف المستور والمضمر في بنيات السياق والأنساق إلا أن البحث لم يستخدم مقارنات لثرائها وأنما أكتفى بتأكيد ما تارة وبالوم على الترجمة تارة أخرى ...

#### المحرر الثقافي





## الأستاذ الدكتور عبود جودي الحلي

لا تَلُمَّ عاشِيقاً - عَدَّتْكَ العوادي -  
وإذا شئتَ لَمْ خَلِيَّ فُؤادِ  
ليسَ يَقْوَى على الهوى غيرُ قلبِ  
طَيِّبٍ سالمٍ من الأحقادِ  
فحياةُ المحبِّ أَمْنٌ وسَلَمٌ  
لا اعتداءً على حقوقِ العبادِ  
وإذا ما قضى يموتُ شهيداً  
لا كموتِ الطغاةِ والأوغادِ  
إن يكن بعضهم يرى الحبَّ ذنباً  
حبذا الذنبُ حبُّ هذي البلادِ

alraqim



في العدد

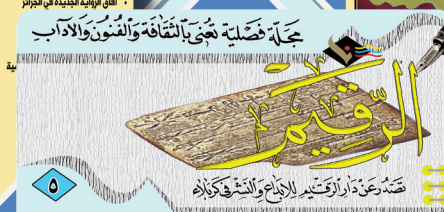
• سمات الكتابة في أبعاد  
حكاية بغداد المعاصرة  
النص السردي وأفق تأصيل المدينة  
آفاق الرواية الجديدة في الحائز



**العدد**

نَصَدُّ عَنْ دَارِ الرَّقْمِ لِلْإِدَاعِ وَالنَّشْرِ كِبَالَهُ

الأساسي والمساكنات التطبيق في الشعر  
ع طابع الذات ومضاهية الواقع  
عبارة الحسية السريعة عند أريستو ليكن  
الحداثة والتجديد في النفاق الساحر من جديد الحداثة  
ما بعدها  
الأدائية واستخلاص النص من المواجهات  
ميتة  
مواد الأسدي المسحور والكوكوت في حلقوس  
إيم  
البردي : كلف لجعل مادة التعبير في السبيل ذات ولادة  
والفردانية في الحقيقة المعنوية



**في العدد**

مؤتمرات العمل النقابي السوري جيمعيا (الجمعية  
الوطنية)

الأسس العلاج والجديدة النظار

تعاليم أدبية جديدة السرة في التراثي

أولاد طوبى محفوظ وأسئلة الزمان

لؤلؤات سورية حرة الهوية المزوجة

الخطوة الجديدة في العلاج الجلاي

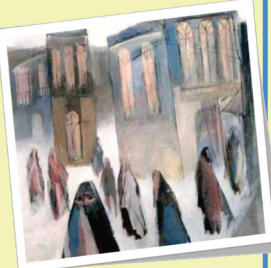
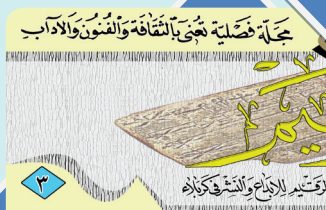
الرباط وإعادة تحييد التاريخ

شواهد الرواية الأتورية في لقول السطحة  
بطليرقية

المفاهيم الجديدة في الكتابة القرابية

نور كاوم في العزلة والحياتية الكتابة

الأسئلة السوية في السطحة الأتورية



في العدد

كالحا  
(ث)  
الجسد  
قافي  
يخفي  
الثقافية  
بقداد  
لمسلة  
حي  
لسادس  
ب



في العدد

مخطوطات آيات تعقيب الخطاب في الدراسات  
في البلاغة الجديدة وسمايتات النص  
- م - سورة مريم في الآيات في التثنية  
الآيات الحديث  
رواية الخيال العلمي والتجسيد لقصص  
التي لا يمكن بثلاث الإنسان  
- التورية الجماعية في قصة ماركوس  
- التورية الجماعية في الرواية العربية  
عبد الله - رحيم - قصص نظرية  
التي تشارك في التثنية تحت في الرواية  
التاريخية  
التطور الأدبي في الرواية العربية  
(أب الصورت)  
محنة الثقافة العربية  
قائمة على كتاب حوار العولمة في العولمة  
قائمة على التثنية ضد وساطة الأجر  
أحمد حسين - قصة زهره الحادثة  
التي تشارك في التثنية تحت في الرواية  
التاريخية



\_\_\_\_\_

**alraqim2013@gmail.com**

## العراق - كربلاء - ص.ب 1062

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ١٨٦٤ في ١٥ / ٥ / ٢٠١٣

معتمدة لدى نقابة الصحفيين العراقيين بالرقم ١٤٤٠ في ٧ / ٢ / ٢٠١٤